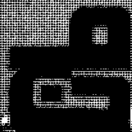
د. عبد الواسع الحميري

الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية



الذات الشاعرة

في شعر الحداثة العربيـة


بسم الله الرحمن الرحيم

ذ. عبد الواسع الحميري

الذات الشاعرة

في شعر الحداثة العربية



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الطبعة الاولى

1419هـ - 1999م



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام - ص.ب: 113/6311 لبنان
هاتف: 791123/1 / 802428(01) 220924(01) فاكس: 603644(01)
المصيطبة - شارع بارودي - بناية طاهر - هاتف: 311110 301030(01)

مقدمة

تطمح هذه الدراسة إلى اكتشاف طبيعة العلاقة بين الخاص والعام، الداخل والخارج، الذاتي والموضوعي، الضروري، والحر، تجربة الحياة وتجربة الشعر، ذات الشاعر وذات الشعر، في شعر الحداثة العربيّة، وذلك بهدف الوقوف على مدى تفاعلهما في إنتاجيّة نص الحداثة الشعري، وإسهام كل منهما في تشكيل هويّته الشعرية، ومن ثم، الوقوف على مدى توافر نص الحداثة الشعري على أهم مقومات إنتاجه مجتمعياً وتاريخياً، أي على أهم شروط إبداعه وشروط قراءته.

ولكن لماذا من خلال هذه العلاقة بالذات؟! ثم لماذا من زاوية الذات الشاعرة الحداثية وليس من زاوية ذات الشاعر الحداثي؟!.

أما لماذا من خلال هذه العلاقة بالذات، فلكون هذه العلاقة ـ علاقة الذات الشاعرة الحداثية بذات الشاعر الحداثي ـ قد صارت تمثل، في منظور الشعر الحداثي ذاته، بؤرة ولادة الوجود والعالم على السواء، فهي تمثل:

- بؤرة ولادة الشاعر الحداثي الذي غدا موجوداً لا وجود له إلا في التجربة، وغدا وجوده في التجربة، من ثم، نوعاً من الحوار والحوار الأعمق بين ذاته، وذات الآخر أو بين أناه الشخصية وأناه الأخرى المعممة أو الاجتماعية، وهو حوار من شأنه أنه بين المختلفات والنقائض التي يتألف منها الوجود الإنساني؛ فالحرية التي هي أساس الوجود الإنساني، بل ماهية الوجود الإنساني، لا تظهر في التجربة، إلا من خلال نقيضها وهو الضرورة، والنقيضان: الحرية والضرورة هما قمة النقائض التي يتألف منها وجود الموجود الشاعر الحداثي وعالم وجوده

الشعري. لذلك كانت هذه العلاقة في منظور الشاعر الحداثي.

- بؤرة ولادة عالم الحداثة الشعري، بوصفه مزيجاً من الداخل والخارج؛ الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الوعي واللاوعي، المرئيّ واللامرئي، الحسي والمجرد، الواقعي والشعري.

- وبؤرة ولادة نص الحداثة الشعري، الذي ما عدا ميلاده يتضمن قطباً كهربائياً واحداً مغروزاً في أعماق الذات ـ كما يقول مكليش ـ بل أصبح يتضمّن قطبين متصارعين هما: الذات والعالم أو الواقع، فالنص الحداثي إذن لا يبدأ في العزلة أو الفراغ، بل في نطاق من العلاقات، فهنا الشاعر وهناك الواقع أو العالم بتعارض مفرداته وتعقّد علاقاته، وبدلاً من الرمز الذي ينبثق ـ حسب قول مكليش أيضاً ـ كما ينبثق فينوس من البحر بقوة حركتها التلقائية ـ نجد هنا صورة أو قصيدةً تتحقق في المدى الذي ننظر إليه جميعاً؛ المدى ما بين أنفسنا من جهة والعالم الذي نعيشه ونتفاعل معهُ من جهة ثانية. كما نجد ـ بدلاً من المترقب المنتظر اليقظ الذي يجثم مطرقاً فوق صمته الذات ـ نجد الإنسان المتوتر الذي يتخذ لنفسه وضعاً تاريخياً على محور التحوّلات التاريخيّة الذي يمثل ـ بالنسبة لشاعر الحداثة ـ بؤرة لوعيه التاريخي، ومركزاً للتفاعل والمواجهة مع أحداث التاريخ ومآسيه. الأمر الذي جعل من القصيدة الحداثية تجسيداً حياً مباشراً لذلك الوعي ولهذا التوتر والصراع.

- فضلاً عن كون هذه العلاقة قد صارت تمثل بؤرة توتر دلالات نص الحداثة الشعري وتفجّر شعريته.

ولذلك فنحن بكشفنا عن طبيعة هذه العلاقة / البؤرة، نكون قد أسهمنا في الكشف عن طبيعة التجربة الحداثية بوصفها:

- تجربة اندماج كلّي بالعالم، لا تجربة وصف لعالم.
- وتجربة فعل في العالم، لا تجربة انفعال بعالم.
- وتجربة تفجير وتغيير للعالم، لا تجربة محاكاة أو تعبير عن العالم.
- وتجربة كشف عن وجود، لا تجربة وصف لموجود.
- وتجربة تجاوز وصيرورة، لا تجربة جمود واستقرار.

- وتجربة خلق باللغة، لا تجربة تعبير باللغة.

وأما لماذا هذه العلاقة من زاوية الذات الشاعرة الحداثية وليس من زاوية ذات الشاعر الحداثي، من زاوية الوجود الشعري، وليس من زاوية الموجود الشاعر، فلكون الذات الشاعرة الأولى، هي الذات الحاضرة في التجربة والفاعلة فيها، ولذلك فهي التي يمكن إخضاعها للنظر والتحليل، هذا فضلاً عن كون هذه الذات الشاعرة، إنما تمثل في حقيقة الأمر، ذات الشاعر الحداثي، وقد دخل هذا الأخير في تجربة مباشرة مع إمكانات وجوده شعرياً، ومن ثم، مع إمكانات التحوّل الشعري، وعندما يدخل الشاعر الحداثي في تجربة مباشرة مع إمكانات الوجود، أو التحوّل الشعري، فذلك يعني أنه قد صار في جدل مع العالم في كلّيته، وأنه، من ثم قد أخذ يتحوّل في العالم بمقدار ما يحوّل العالم؛ يتغيّر فيه، بمقدار ما يغيّر في نظامه ونظام العلاقة بين أشيائه، الأمر الذي جعلنا ننظر إلى هذه الذات الشاعرة على أنها:

- ذات «جدلية أو كليّة مفتوحة» أي مركبة من الداخل والخارج، أو من ذات الشاعر الحداثي وذات الشعر الحداثي في انفتاحهما بعضهما على بعض، وجدلهما بعضهما مع بعض، وإلى القول الشعري الحداثي على أنه من ثم، قول مركب لما يكونه وضع هذه الذات المركب في سياق القول. وإذا صار من حقنا النظر إلى القول الشعري الحداثي على أنه قول مركب لما يكونه وضع قائله المركب في سياق القول ذاته، صار من حقنا - إنطلاقاً من ذلك - تناول بنية القول الشعري الحداثي، إنطلاقاً من بنية القائل الشاعر حين يقول، ومن ثم، التعرّف إلى هويّة نص الوجود انطلاقاً من بنية الوجود التي يجسد، أي من خلال بنية الأنا كعلاقة توتر جدلية بين من يقول في التجربة وما يقول في التجربة، ومن يقول وإمكانية القول (أي بين أنا القائل وعالم القول أو الرؤيا من جهة، وأنا القائل وإمكانات القول أو الرؤيا - إمكانات اللغة - الإبداع من جهة ثانية) الأمر الذي جعلنا ننظر إلى هذه الذات القائلة أو الرؤياوية، من زاوية علاقتها بما تقول، أو بعالم القول أولاً، ثم من زاوية علاقتها بإمكانات القول (اللغة - الإبداع) ثانياً. ونظراً لتفاوت العلاقة بين هذه الذات القائلة وما

تقول (تبعاً لتفاوت عالم القول ذاته)، وهذه الذات وإمكانات القول في شعر الحداثة العربية، فقد رأينا تقسيم شعراء الحداثة الذين تناولتهم هذه الدراسة إلى تيارين: تيار الذات المنفصمة عن العالم الواقعي أو التاريخي، وتيار الذات المنفتحة على العالم. وقد تناولنا في إطار التيار الأول ثلاثة شعراء هم: أدونيس (من سورية) ويوسف الخال (من لبنان) وقاسم حداد (من البحرين) في حين تناولنا من شعراء التيار الثاني خمسة شعراء هم: السياب (من العراق) وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل (من مصر) ومحمود درويش (من فلسطين) وعبد العزيز المقالح (من اليمن).

غير أن ما تناولناه من إنتاج هؤلاء الشعراء جميعاً قد بقي محصوراً في نطاق ذلك الإنتاج الذي تتمثل فيه هذه البنية ـ الجدل، أو الذي سعى هؤلاء الشعراء خلاله، على الأقل ـ إلى تمثل هذه البنية ـ الجدل، ولذلك فقد استبعدنا من مجال الدراسة، ذلك الإنتاج الذي تغيب عنه هذه البنية، أو الذي لم يخضع فيه هؤلاء الشعراء لشروط الإنتاج الحداثي القائم على إنتاج هذه البنية. ومن ذلك إنتاج أدونيس في ديوانه الأول «أوراق في الريح» وإنتاج «يوسف الخال» في ديوانيه «الحرية» و«هيروديا» ومن إنتاج قاسم حداد، كل إنتاج قاسم حداد، كل إنتاجه عدا ديوانيه: «القيامة» و«يمشي مخفوراً بالوعول» ومن إنتاج السياب ديوانه الأول «أزهار وأساطير» ومن إنتاج المقالح ديوانيه: «لا بد من صنعاء» و«رسائل إلى سيف بن ذي يزن». ومن إنتاج أمل دنقل ديوانه الأول «مقتل القمر» ومن إنتاج درويش «أوراق الزيتون». وفيما عدا ذلك من إنتاج هؤلاء الشعراء جميعاً بمن فيهم صلاح عبد الصبور، فقد بقي مجالاً للدراسة والتحليل، أو مجالاً للنظر والتدقيق.

هذا وقد انطلقنا في بحثنا عن الذات الشاعرة في هذا الانتاج أو في هذه النصوص من ثلاثة أسئلة رئيسة هي:

1 ـ ماذا تقول هذه الذات في التجربة متضمناً كيف تقول.

2 ـ لماذا تقول هذه الذات في التجربة هذا (العالم) الذي تقول دون غيره مما لم تقل، متضمناً سؤال الوظيفة التي يحققها القول، وسؤال الخلفيّة الأيديولوجيّة والتاريخية أو الواقعيّة التي ينبثق عنها أو يجسّدها القول.

3 ـ كيف تقول الذات العالم الذي تقول متضمناً: ما الزاوية التي تنظر منها

الذات إلى العالم؟ وكيف تنظر الذات من تلك الزاوية إلى العالم؟!.

وقد حاولنا الإجابة عن أسئلة البحث هذه في أربعة أبواب رئيسة، تضمن الباب الأول إجابة عن السؤال الأول وشطراً من السؤال الثاني، هو الشطر المتعلق بوظيفة القول الشعري الحداثي، وتضمّن الباب الثاني إجابة عن الشطر الثاني من السؤال الثاني، وهو الشطر المتعلق بخلفيّة القول: الفكرية والتاريخية في حين ركّزنا البابين الثالث والرابع في محاولة الإجابة عن السؤال الثالث المتعلق بفنية القول أو بإبداعية الرؤيا.

على أننا، في محاولتنا الإجابة عن هذه الأسئلة، قد التزمنا منهجاً في النظر إلى هذه الذات أو في الكشف عن هويتها، يمكن وصفه بأنه ينهض على التأويل، وعلى التفسير في آنٍ معاً:

على التأويل لأنه يلح على وضع الذات التآيني أو التزامني في سياق معاناة القول ذاته (أي في لحظة القول الراهنة) وعلى التفسير، لأنه يتجاوز وضع الذات التآيني أو التزامني في سياق معاناة القول، إلى وضع الذات الزماني أو اللاتزامني خارج سياق القول، أي في خلفيّة القول، أو في سياق المعاناة الواقعيّة أو المرجعيّة، ليكتشف وضع الذات التآيني إنطلاقاً من هذا السياق، أو ليبحث عن تفسير لوضع الذات التزامني في هذا السياق. بمعنى أنه قد ظل ينظر إلى الذات من زاويتين مختلفتين: من زاوية وضعها الذي تعاني الآن ـ هنا. ومن زاوية وضعها الذي عانت قبل الآن ـ هناك، ومن ثم، من زاوية وضعها في زمن التكلم، ومن زاوية وضعها في زمن الصمت، للنظر في طبيعة العلاقة بين وضعها في زمن الصمت ووضعها في زمن التكلم أو الكلام من جهة، وفي طبيعة الخلفيّة التي أفضت إلى تلك العلاقة من جهة ثانية.

وهذا يعني أننا قد حاولنا ـ بمقتضى هذا المنهج ـ الانفتاح على الذات الشاعرة من أفق تَفتّح الذات الشاعرة، والحوار معها من أفق حوارها مع العالم ـ واكتشافها من أفق تَكَشُّفها في العالم. بمعنى أننا قد صرنا ندرك الذات بوصفها منتجاً للنص وناتجاً عنه، أو قائلاً له ومقولاً فيه ـ ومن ثم، بوصفها إنبناءاً لا بنية، وتشكلاً لا شكلاً، وتخلقاً لا خلقة.

ولذلك فلا غرو إن تميزت لغتنا في هذا البحث بأنها إلى لغة الحوار

مع الذوات الشاعرة في شعر الحداثة أقرب منها إلى لغة التواصل مع متلقي خطاب الحداثة، وتميز موقفنا النقدي في تناولنا لخطاب الذات بالانحياز لمحمول هذا الخطاب أكثر من انحيازنا لشكل الخطاب، وبالانحياز لبعض الذوات الفاعلة والمؤثرة في هذا الخطاب أكثر من إنحيازنا لبعض الذوات السلبية أو غير الفاعلة في خطاب الحداثة.

تمهيد

إرتبط مفهوم «الذات»، قديماً[1] بمفهوم «النفس»، أو «العين»[2] أي بمفهوم «الجوهر» و«الماهية»، و«الحقيقة»[3]. فـ «ذات الشيء» نفسه وعينه،

---

(1) أقول قديماً، لأن مصطلح «ذات» قد صار يترجم حديثاً إما بـ:
أ ـ (موضوع) ويقابله المحمول، أو بـ:
ب ـ (ماهية) بمعنى حقيقة الشيء، أو:
جـ ـ (أنا) بمعنى ذات المتكلم، والتي هي معجتلى حديثه عن نفسه، وذلك أن الفكر الحديث منذ كيركجارد عمل ويعمل على تعمّق الذات الإنسانية، أي الأنا المعاشه والمفكرة، إن الفكر الحديث يرى أن تعمّق هذه الذات الإنسانية هو السبيل إلى الحقيقة. ومن هنا تعبيرات (ذاتية) و«أنيّة» و«أنا» للدلالة على هذه الذات وأحوالها (أنظر الفكر الوجودي عبر مصطلحه، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985م، ص 125).
وفي نظرية المعرفة، تطلق الذات على ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الموقف وتتقبل الرغبات والمطالب وتوجد الصور الذهنية، وتقابل العالم الخارجي. ويطلق اللفظ الأجنبيّ على ما يساوي الماهية، وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين وتقابل الموجود، ومنه التعبير الشائع: الوجود والماهية (المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983م، ص 87).

(2) أنظر في هذا «الجرجاني» علي بن محمد علي، كتاب التعريفات، تحقيق وتقديم إبراهيم بياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط أولى، 1985م، ص 143.

(3) «الجوهر» هو الحامل للوازم، والأعراض، والماهية هي المقول في جواب ما هو (أنظر الفكر الوجودي عبر مصطلحه ص 125) بمعنى ما به الشيء هو هو، ويراد به حقيقة الشيء، ويقابله الوجود، وقد تطلق الذات على الماهية أيضاً باعتبار الوجود (انظر المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط أولى، 1971م، ص 579).

أي في حقيقته وماهيته، أو سماته الأساسية التي تجعل منه شيئاً معيناً، وليس شيئاً آخر.

و«ذات الشاعر» هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصيّة، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعراً بعينه، وليس أي شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي، بوصفه «إنساناً + متميّزاً» أو «موهوباً»، أو بوصفه «كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانيّة التفرّد». فهو، من جهة «يحيا عضواً في جماعة إنسانيّة ينتمي إليها، ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي أوجدتها ضرورات الاجتماع البشري في مرحلة معينة من مراحل التطوّر الاجتماعي، وليس بالضرورة حاجة الفرد نفسه(ككائن) بيولوجي أو حتى (ككائن) اجتماعي، ويرث أوضاعاً إجتماعية سابقة على وجوده، منها ما يرجع إلى الاسرة، ومنها ما يرجع إلى مجتمع الحي أو القرية، أو المدينة التي يعيش فيها، ومنها ما يرجع إلى الأمة أو الجنس البشري بعامة. وهذه الأوضاع منها ما هو اقتصادي وما هو سياسي، وما هو ثقافي، وما هو نفسي، وما هو لغوي. وكلها تتداخل وتتشابك بحيث يجد نفسه، في كل لحظة من لحظات حياته، فيما يشبه المتاهة. ولكنه، من جهة ثانية، لا يزال ذاتاً متفردة، لها عالمها الخاص. فلكيلا يبتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجية يلزمه أن يعيد بناء ذاته بصورة مستمرة. والمراد بإعادة بناء ذاته أن يحتوي التجارب التي ترد عليه من الخارج ويحيلها إلى شيء من جنس ذاته[1].

فـ «ذات الشاعر» إذن (وأقصد بها ذات الشاعر الحداثي طبعاً) هي «أنا» الشاعر، الماهويّة، أي الحقيقيّة أو الموضوعيّة بوصفه كائناً «مزدوج الهويّة» أو «الشخصيّة»:

- واقعياً ويرفض الواقع، أو تاريخياً ويرفض التاريخ.
- جمعياً[2] ويرفض الجماعة، أو «الاجتماع» «الوجود ـ مع» أو «بالاشتراك».

(1) أنظر: عياد (شكري)، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة (د.ت)، ص ٩٩.

(2) يعني مرتبطاً بالجماعة أو منخرطاً عملياً في إطارها.

- مخلوقاً[1] ويمتلك إمكانيّة الخلق.
- ملتزماً[2] ويرفض الالتزام، أو:
- خاضعاً[3] ويتمرّد على الخضوع.
- وارثاً[4] ويرفض الإرث. يعني أنه:
- «الجزء» (الذي يستمد مقومات وجوده الماهويّ من الكل) ولكنه المنشَقُّ عن «الكُلِّ» أي الخارج عن الكلِّ الاجتماعي، المتطلِّع، دوماً، إلى تجاوز وضعه في إطار الجماعة.
- أو «الإبن» المتمرّد على «الأب»، والمتطلع، دوماً، إلى لحظة قتل الأب لتجاوز أبوته ـ سلطته.

يعني أنه، بعبارة أخرى، هذا الإنسان المتناقض، المتوتر، القلق، اللاّمتوازن الممزّق بين واقع يحياه، وممكن يتطلّع إليه. غير أن هذا معنى «الذات»، حين تضاف إلى «الشاعر» أو حين تحدد هويتها بالإضافة إلى إسم «الشاعر» الجامد، أو الذي صار في حكم الجامد، أي حين يقال: «ذات الشاعر». أما حين تحدّد «الذات» بالوصف أو بالمشتق «شاعرة». أي حين تصبح «ذاتاً شاعرة»، أو حين يقال: «الذات الشاعرة»، فإنها، حينئذٍ تصبح ذاتاً أخرى؛ عرضيّة، حادثة متموضعة في الحالة، أو في الزمن، أي متحوّلة عن ذات الشاعر الماهويّة ومتجاوزة لها في آن.

ومن هنا، فالفرق بين «الذات الشاعرة الحداثية»، موضوع تناولنا، و«ذات الشاعر الحداثي» أن ذات الشاعر الحداثي ـ وكما أسلفنا ـ «ذات

---

(1) تتشكل خِلْقَتُه، مقومات وجوده الماهويّ في رحم الأبوة ـ العلاقة المباشرة بالسلطة؛ سلطة المجتمع، النظام الاجتماعي، الذي يخضع له الشاعر عملياً، سلطة العقل، أو الوعي، الخارج بإمكاناته المختلفة، سلطة المرجع بشكل عام.

(2) أي بقضايا الواقع الاجتماعي أو التاريخي.

(3) لسُلَط المجتمع، النظام، العقل، أو الوعي، الخارج، المرجع... الخ.

(4) مستمداً من المجتمع الذي يحيا فيه مقومات وجوده الممكن في الشعر، إمكانات المعرفة الشعرية الخاصة، نظام المعرفة الخاص، أو الرؤية، أو الإطار الفني الخاص، اللغة الخاصة، الثقافة الخاصة، مكونات شخصيته الشعرية الفريدة بشكل عام.

ماهوية» حقيقية، أو موضوعيّة، خارجيّة، أو مرجعيّة، تمثل وضع الشاعر. الحداثي خارج الشعر (أي قبل أن يصبح في حالة الوجود الشعري) وينطوي عليها وضع الشاعر في الشعر: قد ينطوي عليها محرقاً أو دافعاً للقول الشعري، وقد ينطوي عليها خلفيّة أيديولوجية: «عقيدة» أو «رؤية» أو إطاراً فنّياً ينتظم بنية القول، وينظم مسار نموّه. وقد ينطوي عليها عالماً للقول، أو جزءاً من عالم مركب، أو خلفيّة مرجعيّة لعالم مركب. ولذلك فهي «أنا» أو «ذات» لا يمكن إدراكها، أو التعرّف على هويّتها إلا من خلال أقوال الشاعر غير الشعرية، أي النقدية، أو التنظيريّة، أو التي يصرّح من خلالها بهويته، أو من خلال سيرته الذاتيّة، أو من خلال أعماله الشعرية الكاملة. ولذلك فهي من ثم تتطابق ـ إلى حد ما، مع «أنا» الشاعر، أو مع أنا الكاتب أو المؤلف الواقعي، في مقابل «أنا الكاتب» أو المؤلف الضمني.

أما «الذات الشاعرة الحداثية» فهي «ذات وجوديّة»؛ عرضيّة حادثة، أو آنية، تمثل وضع الشاعر الآني (الآن ـ هنا) في فضاء الشعر أي وقد أخذ، الآن ـ هنا في التجربة يواجه بإمكاناته الشعرية وضعَه خارج الشعر، يفكك بإمكانات اللغة ـ الإبداع الأنطولوجي، في العالم الواقعي أو الموضوعي، يعيد صياغة العالم، وصياغة علاقته بالعالم على نحو يحقّق الولادة الممكنة له وللعالم. ولذلك فهذه الذات تتطابق إلى حد ما مع «الأنا» الشعرية، أو مع أنا الكاتب الضمني[1].

---

(1) نود أن نشير في هذا السياق إلى أننا نجد وصفاً لهذه الأنا والأنا التي قبلها عند عدد من الباحثين نخص منهم بالذكر، جيب لنتفلت Jaap Lintvelt الذي أطلق على الأنا الأولى (أنا الشاعر) مصطلح «المؤلف الواقعي» وعلى الأنا الثانية مصطلح «المؤلف المجرد أو الضمني» وقد ذهب إلى أن المؤلف الواقعي شخص حقيقي، لا ينتمي إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل ولذلك فهو يتمتع بوجود مجاوز للنص، أما المؤلف المجرد أو الضمني فلا وجود له إلا في النص ولكن دون أن يكون متشخصاً فيه مباشرة، لأنه لا يعبر عن نفسه بشكل مباشر أو صريح، ومن هنا فالمؤلف الضمني مختلف دوماً عن الإنسان الحقيقي مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير، لأن الإنسان الحقيقي حين يخلق عمله، يخلق ترجمة سامية لشخصه، فكل عمل فني جديد ـ حسب قول بوث ـ يقنعنا بوجود «مؤلف» نؤوله (كنوع) منَ «الأنا الثانية» وغالباً ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة في منتهى الصفا ولجودة والدقة والحساسية، ترجمة لحياة لا يسع أي إنسان أن

ونظراً لتفاوت العلاقة بين «الذات الشاعرة» و«ذات الشاعر» في الشعر، أي شعر، فقد رأينا ضرورة التمييز بين الذات الشاعرة في شعر الحداثة، والذات الشاعرة في غير شعر الحداثة، أي في شعر المعاصرة، الذي تطوّر عنه شعر الحداثة، أو الذي يلتبس، في كثير من الأحيان بشعر الحداثة. آملين أن يفضي تمييزنا السريع بين الذاتين الشاعرتين: الحداثية والمعاصرة، إلى التمييز بين شعريهما: الحداثي والمعاصر. فما الذي يميّز الذات الشاعرة الحداثية، إذن، عن الذات الشاعرة المعاصرة؟

الذات الشاعرة الحداثية ـ كما سبقت الإشارة ـ هي ذات الشاعر الحداثي، وقد أخذ يعلو على ذاته غير الشاعرة (أي على أناه الجمعيَّة أو التاريخيّة) في فضاء الذات عموماً لتجاوز وضع الذات في العالم، أي وقد أخذ يتجاوز (رؤياوياً) جزئية وضعه الأنطولوجي في الواقع التاريخي أو المعاصر، بالانفتاح على كلّية وضعه الأنطولوجي في العالم الممكن في التجربة. وعندما نقول عن الشاعر الحداثي، إنه قد أخذ يعلو على ذاته غير الشاعرة في فضاء الذات بهذا المعنى، فذلك يعني أننا نقول عن الشاعر الحداثي، إنه قد صار في «أفق المعاناة الكيانية»؛ معاناة «التصدّع ↔ التصارع الكياني»، أو «الانفصام ↔ الالتئام» الكينوني، أو الجدلي، أي القائم على النفي المتبادل بين «أنوات» الشاعر (عناصر الوجود)

= يحياها. فالعمل الأدبي بالنسبة للفنان هو إذن أداة امتيازية للكشف، ومن هذه الزاوية تستطيع الافتراض أن المؤلف المجرد بوصفه «ذاتاً مبدعة» أو «وعياً مؤلفاً» بالكسر، يمثل ذلك الجانب الذي ما يزال مجهولاً في المؤلف الواقعي، جانباً يسعى هذا الأخير إلى اكتشافه بواسطة الإبداع الأدبي، بل يمكننا ـ كما يقول الباحث ـ أن نصادر مع بروست على أن «أنا» الكاتب لا تنكشف إلا في كتبه، لنستنتج بأن المؤلف المجرد يمثل «الأنا العميقة» و«الواقع الوحيد» في حين لا يمثل المؤلف الواقعي سوى «ذات» أكثر بروزاً وبرانية. أنظر محافل النص السردي الأدبي، حيث لنتفلت، الفكر العربي المعاصر، ع 54 ـ 55، تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 31، 32، غير أن بعض الباحثين العرب قد أطلق على الأنا الأولى «المؤلف الخاري» في حين أطلق على الأنا الثانية «المؤلف المتضمّن في النص» أو «فاعل القول» وبعضهم أطلق على الأنا الأولى «الأنا الفردية بوصفها شبكة المعارف التي تؤسسها الذات في حضورها الفعلي الوجودي» في حين أطلق على الأنا الثانية «الأنا» المعرفية بوصفها شبكة المعارف التي تؤسسها الذات في لحظة تحليلها المعرفية، أو بتعبير بياجيه النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد.

المنفصمة ↔ الملتئمة، أو المتصدِّعة ↔ المتصارعة (بين الأنا الشاعرة) التي تعلو أو تتجاوز والأنا غير الشاعرة التي تعلو عليها تلك الأنا أو تتجاوزها، وأنه من ثم، قد جعل يقول كلية وضعه الأنطولوجي في سياق القول ذاته. يعني أنه أي الشاعر الحداثي، قد جعل يتحرك الآن هنا ـ في سياق تجربة العلوّ الرؤياويّ ـ حركةً يمكن وصفها بأنها:

- كليّة مفتوحة على كلّية الذات في كلية العالم لتجاوز وضع الذات في العالم، أي على كلّية الوضع الإنساني، أو الكوني في كلية العالم، أي في الداخل والخارج: الزمان ـ المكان الكونييّن. يعني أنها:

- حركة تنهض في فضاء الانفتاح ـ الانغلاق، أو الانفصال ـ الاتصال الجدلي: إنفصال الشاعر الحداثي عن ذاته غير الشاعرة جزءاً، أو واقعاً، أو واقعةً محدّدة أو مغلقة (يمكن رؤيتها من جانب واحد فقط واتصاله بها كلاً مفتوحاً غير محدّد، أي وقد صارت ذاتاً كلّية مفتوحة غير محددة (رؤيتها من كل الجوانب) يعني أنها بعبارة أخرى:

- حركة «وعي ضدي» أو مزدوج» بالعالم، يتحوّل خلالها الكائن الواعي إلى وعي ينفي نفسه في فعل نفيه لغيره، أو يتمرّد على ذاته (إمكاناته الشعرية) في فعل تمرّده على غيره (على عناصر وضعه الواقعي أو الخارجي) ويخضع أدوات معرفته للمساءلة في الوقت الذي يخضع موضوع هذه المعرفة للمساءلة نفسها[1]. ينقض بنية الحياة الشعرية الموروثة، ويفجر أشكال النظام القديم ثقافياً، يفكك البنية الثقافية القديمة، يهدمها من أجل ترسيخ البنية الثورية الجديدة[2].

أما الذات الشاعرة المعاصرة، فهي ذات الشاعر المعاصر، وقد أخذ يتعالى[3] على ذاته غير الشاعرة (أي على أناه الواقعية أو المرجعيّة، التي

---

(1) أنظر: عصفور (جابر) التجريب والحداثة، صحيفة الحياة، الأحد تشرين أول (أكتوبر) 1993م، ع 11197.

(2) أنظر: أدونيس (علي أحمد سعيد) زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط 3، 1983م، ص 121، 123.

(3) الفرق بين حركة العلو على الذات غير الشاعرة وحركة التعالي على الذات نفسها أن حركة العلو على الذات، حركة مرتدة باتجاه الذات، يبعد فيها الشاعر عن الذات، ليقترب من

تمثل وضع معاناته في الواقع المعاصر) خارج فضاء ذاته أو في فضاء استلاب الذات عموماً[1]، أي وقد أخذ ينغلق دون وضعه الأنطولوجي في الواقع المعاصر، لينفتح على وضعه الأنطولوجي فيما فوق الواقع المعاصر: في فضاء التعالي على الواقع المعاصر: يقول ما يعلي عليه، ما يحقق مفارقته[2] أو بقوله كما هو[3] أي كما يعانيه في الواقع أو في المعيش اليومي، أو كما يعانيه في وعي التجاوز والثورة. وعندما نقول عن الشاعر المعاصر، إنه قد أخذ يتعالى على ذاته غير الشاعرة خارج فضاء الذات بهذا المعنى، فذلك يعني أننا نقول عن الشاعر المعاصر إنه قد صار:

- في أفق معاناة القول فقط أولاً.

- وفي أفق معاناة قول «الجزء» دون «الكل» ثانياً؛ قول الداخل فقط، أو الخارج فقط، الخاص غير المشترك، أو العام المشترك، «ما لا ينقال»،

= الذات، أو ليتعرف على الذات. يعني أنها حركة تتضمن الانفتاح على الذات، ولكن من المكان العالي أو المفارق للذات. أما حركة التعالي على الذات فحركة مفارقة ونبذ للذات باتجاه البحث عن ذات أخرى متعالية على الذات. يعني أنها تتضمن الانفصال عن الذات، وعدم التماهي بها، أو الجدل معها.

(1) المراد بالذات هنا الذات الإنسانية المتناهية بشكل عام، أي سواء منها المتواجدة في العصر أو المتواجدة خارج العصر، بوصفها ذاتاً إنسانية ممكنة يطمح الشاعر إلى التوحد بها.

(2) ويندرج في هذا الإطار الشعراء الرومانسيون الذين قرروا رفض الواقع، والانسحاب منه من ثم، إلى «ما وراء الغمام» أي إلى «الخيال المجنّح بعيداً عن الواقع الكريه» أو الحلم بوصفه «طريقاً إلى النفوذ في عالم الأسرار» أنظر غنيمي هلال الرومانتيكية، دار العودة بيروت، 1986م، ص 186. أو بوصفه «امتداداً للحقيقة والواقع» فضاءً للاستغراق في الوحدة والعزلة عن العالم الواقعي أو الخارجي المادي (أنظر نفسه ص 105) أو فضاءً للكشف عن جوهر الإنسان ذاته، (أنظر أدونيس، صدمة الحداثة ص 200) أو عن المغزى الأصلي للكائنات (أنظر عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، مكتبة غريب، د. ت، ص 120) أو بوصفه فضاء الحنين إلى النائي القصيّ، فهم أي الشعراء الرومانسيون يفتقدون ما هو قريب من أيديهم ويعانون من عزلتهم عن الناس، ولكنهم في الوقت نفسه يتجنبون الآخرين ويبحثون في حماسة منقطعة النظير عما هو ناء وغريب ومجهول (أنظر نفسه ص 123).

(3) ويندرج في هذا الإطار الشعراء الواقعيون الملتزمون بقضايا المجتمع وتصوير تفاصيل الحياة العصرية كما هي.

أو «ما ينقال» المجهول، أو المعلوم اللامرئي، أو المرئي ما يُعْلى الشاعر المعاصر (يحقق له التعالي) على العصر، أو ما يوَقْعِن الشاعر المعاصر. (يحقق له الواقعيّة) في العصر، المتناهي (المدرك حسّياً أو تصوّريّاً، عقليّاً أو ذهنيّاً) أو اللامتناهي (المدرك شعورياً أو عاطفياً) ضرورات الجسد (مدركات الحس أو العقل) أو إمكانات الروح (مدركات الشعور أو العاطفة).

- وفي أفق معاناة قول «الجزء» دون «الكل» من منظور «الكل» وعبر نظام القول عند «الكل»[1] ثالثاً. أي قول الداخل فقط أو الخارج فقط من منظور الخارج فقط (أي من منظور الكل الجمعي الذي ينتمي اليه الشاعر ويعبّر عن وعيه، أو من منظور الكل الفكري أو الأيديولوجي، الذي ينتمي إليه الشاعر المعاصر ويتبنى التعبير عن مواقفه وأفكاره كالاتجاه الرومانسي مثلاً) وعبر نظام القول السائد في الخارج، أي في الواقع الإبداعي، أو في الوعي الجمعي للإبداع. يعني أنه أي الشاعر المعاصر، قد جعل، في القصيدة، يحيل «إحالة موضوعية» على وضع كينونته الجزئي خارج القصيدة. قد أخذ بعكس في القصيدة، بمرآة اللغة الصافية، المحتوى الانفعالي، أو الإدراكي للشعورأو الوعي الموجهين من الخارج، أو المحكومين بمنطق الإذعان للخارج: للخارج واقعاً اجتماعياً يفرض سلطانه على الوعي، أو وعياً جمعياً جاهزاً بواقع بديل، وللخارج فكراً ذاتوياً، ونظاماً للتفكير الذاتي. وأنه، من ثم، قد غدا كائناً مستلباً بمحمول القول من جهة، وبنظام القول من جهة ثانية.

ومن هنا يمكن وصف الذات الشاعرة الحداثية الأولى بأنها:

- ذات وجودية أو رؤياوية (منسوبة إلى الرؤيا) لأنها تقول الرؤيا لا الرؤية، العلاقة، لا السلطة، إنشباكها بعالم القول ـ توحدها به، أو جدلها معه ـ عبر إمكانات القول (توحدها بالعالم عبر إمكانات اللغة الإبداع) لا تعاليها على عالم القول ـ عزلتها عنه أو مفارقتها إياه ـ تفكيكها لعالم

(1) المراد بالكل هنا «الكل الاجتماعي» لا الكل الكينوني أو الوجودي للكائن الإنساني.

القول وتفكُّكها فيه، اكتشافها له، واكتشاف ذاتها عبره، يعني أنها تخلق ـ باللغة ـ ولا تصف، وتبدع أو تولد ولا تصوّر أو تعبّر. ولذلك فهي، من ثم:

- ذات «كليّة» أو «جدليّة مركّبة» لأنها ـ كما ألمحنا ـ نتاج علاقة جدلية مركبة: بين أنا الشاعر الحداثي الرائية، وأناه المرئية، وأناه الرائية وإمكانات الرؤيا، أي بين الأنا والعالم من جهة، والأنا واللغة من جهة ثانية، ولذلك، فهي مزيج من ذات الشاعر، وذات الشعر، أو من الأنا واللا أنا، أو الأنت (من أنا الشاعر الحداثي الفرديّة أو الشخصيّة وأناه الأخرى الجمعيّة أو المعمّمة) أي من الداخل والخارج، والخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الوعي واللاوعي، عالم الرؤية، وعالم الرؤيا، المرئي واللامرئي، المعلوم والمجهول، ضرورات الجسد وإمكانات الروح، المتناهي واللامتناهي.

- وذات «كلّية مفتوحة» كونها نتاج علاقة جدلية مفتوحة: أي متحوّلة في عالم متحوّل، ولذلك فهي، من ثم، ذات يمكن وصفها بأنها:

- دينامية متحوّلة أو متجاوزة، كونها تنهض في أفق معاناة العلوّ (الرؤيا) المتجدد، في العالم المتجدّد، لتجاوز الوضع المتجدّد أي في أفق المواجهة المتجدّدة المستمرة، مع العالم المتجدّد باستمرار، أي المتحوّل تاريخياً وأنطولوجياً. ولذلك فهذه الذات قد تنطوي على بعض العناصر الثابتة، أو التي يفترض فيها الثبات والاستقرار، كونها تمثل ـ كما هو الحال بالنسبة للعقيدة أو الرؤية، أو الموقف الفكري أو الأيديولوجي ـ إمكانية الذات على مواجهة العالم، والتصارع معه، بالإضافة إلى إسهامها الفاعل في تشكيل هوية الذات الشخصية، ـ إلا أنها، مع ذلك، تظل في حال من الصيرورة والتجدّد الدائمين. ويرجع هذا بدرجة أساسية إلى أن هذه الذات الشاعرة الحداثية ـ خلافاً للذات المعاصرة ـ «ترفض الرقص في السلاسل والتبشير بعقيدة جاهدة ليست من صنعها». فأيّاً كانت العقيدة الخارجية التي يتمي إليها الشاعر الحداثي، فإنه لا يتعامل معها بوصفها عقيدةً مطلقة، أو معطى يتأبّى على إعادة الإنتاج (فلو فعل لانتهى أمر حداثته) بل وصفها عقيدة في حالٍ من الصنع، يسهم فعل

الإبداع نفسه في صنعها، بما ينطوي عليه هذا الفعل من وعي صانع بمعنىً من المعاني[1]. فقد تبدأ الذات المحدثة من داخل معتقد ولكنها تسعى إلى أن تباعد نفسها عنه، إلى المسافة التي تتيح لها أن تسيطر عليه فتعيد صنعه. وهي في تباعدها عن المعتقد تتيح لنا ـ كما يقول جابر عصفور ـ أن نرى إمكانياته الموجبة والسالبة، فتجعلنا طرفاً فاعلاً في عملية الصنع نفسها، على نحوٍ نعيد معه إنتاج وعينا في الوقت الذي تعيد فيه الذات صنع المعتقد[2]. هذا الوعي الصانع ينطوي على حوار مستمر يتجاوز ـ والكلام ما يزال لعصفور ـ الثلاثية التي أشار إليها عبد الصبور عندما تحدّث عن الشاعر الذي يدير نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها، وبين الأشياء. فهناك طرف رابع يبدو أكثر أهمية في عملية الحوار، هو اللغة، التي يتم بها وفيها الحوار كله، وعندما تتوسل الأنا المحدثة بهذا النوع من الحوار، فإنها تقوم بعملية صنع ينطوي على مستويات معرفية معقدة، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقته بنفسه، وعلاقته بالعالم، وعلاقة العالم باللغة، وعلاقة اللغة بالوعي نفسه، في كل مرة تكتب فيها القصيدة أو تُقرأ[3]. ولذلك يمكن وصف هذه الذات الشاعرة التي تعيد بناء ذاتها على هذا النحو بأنها:

- ذات ناقصة، وغير مكتملة، ويرجع نقصانها وعدم اكتمالها إلى كونها تنهض في أفق المعرفة الناقصة، أو التحقق الناقص، والباحث عن كمال، أي إلى كونها ذات طبيعة مزدوجة: رائية ومرئية في آن، أي عارفة ومعروفة، أو خالقة ومخلوقة، أو صانعة ومصنوعة، مؤسِّسة ومؤسَّسة، فهي تؤسِّس هويتها في فعل تأسيسها لهوية غيرها.

- وذات متآينة، أو متزمّنة، أي متواجدة في الزمن ـ الرؤيا، أو الكتابة، فهي تولد مع النص في أثناء كتابته، وتتوارى (أو تموت) بعد ميلاد النص أو القصيدة.

---

(1) أنظر: عصفور (جابر)، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول، المجلد الرابع، ع 4، يوليو ـ اغسطس ـ سبتمبر 1984م، جـ 2، ص 72.

(2) أنظر نفسه.

(3) أنظر نفسه.

- وأخيراً ذات درامية، كونها تنهض في أفق المعاناة الدرامية؛ معاناة المواجهة والصراع الدائمين؛ صراع الوجود ≠ اللاّوجود، أو الوجود ≠ العدم، الحرية والضرورة، أو الواقع والمثال.

في حين يمكن وصف الذات الشاعرة المعاصرة، الثانية، بأنها الأنا القائلة (الناطقة) في القصيدة المعاصرة، والمستلبة بما تقول؛ باعتبار أن ما تقول هذه الأنا في القصيدة لا يمثل وضعها، أو وضع الشاعر الكلي حين تقول (أي الآن ـ هنا في سياق القول ذاته) بل يمثل وضعها، أو وضع الشاعر الجزئي قبل أن تقول (أي خارج سياق القول، أو قبل أن تغدو ذاتاً قائلة). ومن هنا يمكن وصف هذه الذات القائلة غير وضعها، أو وضعها لكن خارج سياق القول، بأنها:

- ذات ماهويّة أو رؤيوية (منسوبة إلى الرؤية بمعنى الإدراك أو الوعي) لا رؤياوية، كونها تقول الرؤية، لا الرؤيا، السلطة، لا العلاقة، الموقف الجاهز من العالم (في جزئيته) لا الوضع المفتوح على العالم (في كليته)، تعاليها على عالم القول، لا علوّها في عالم القول، إنسحابها منه، لا انشباكها به، عزلتها عنه، أو مراقبتها إياه (رؤيتها إياه من عَلُو أي من موقع ثابت) لا توحدها به، أو تمثيلها إياه. يعني أنها تقول المرئي، لا الرؤيا، الماهية، لا الوجود، الوعي (الفردي أو الجمعي) لا اللاّوعي الجمعي، الموجود في الخارج، لا ما يوجد في الداخل، وضعها الزماني (أي الموجود في الخارج هناك) لا وضعها المتزامن، أو التزامني (أي المتحقق الآن ـ هنا في سياق التجربة) ما يكشف أو «يشفُّ» عنه اللفظ، لا ما يَتَكَشَّفَ، أو «يتكثّف» في اللفظ، الجزئي المغلق، لا الكلّي المفتوح، المؤتلف، لا المختلف، الواحد، لا المتعدّد، أحادية المعنى وائتلافه، لا تعدّده واختلافه، المعنى، لا «معنى المعنى». ولذلك، فهي من ثم:
- ذات «متعالية» أو «أحاديّة»، لأنها تنهض في أفق «وعي الذات الخالص بالذات»؛ وعي الذات: الفرديّة أو الجمعيّة[1] بإمكانيّة التفرّد أو

(1) في إشارة إلى الذات الشاعرة الرومانسيّة والذات الشاعرة الواقعيّة.

الجمعيّة، أي بإمكانية وجودها الفردي أو الجمعي، ومن ثم بإمكانيّة «تفريد» علاقاتها بموجودات العالم، أو تجميعها، أي بإمكانيّة الحضورالخاص، في سياق العلاقات الخاصة أو الفردية، أو بإمكانيّة الحضور العام، في سياق العلاقات العامة أو المشتركة. لذلك لا يعود حضور هذه الذات الواعية بذاتها في التجربة وعياً فردياً أو جمعياً ـ فعلاً موازياً ـ ومن باب أولى ألا يكون ناتجاً ـ عن حضور الشيء أو الوعي به، بل يصبح فعلاً مؤسساً لكل تمثل، ومبدءاً أقصى لكل معنى. وعلى نحو تصبح معه الذات، في التجربة، مرجعاً للمعنى والدلالة، ومصدراً للمعرفة والفعل، يعني أنها تغدو الحامل الذي يزوّد الشيء بحمولته المفهوميّة، والمرجع الذي يمنحه بعده الدلالي، ومعنى كون الذات مؤسساً ومرجعاً، أن الشيء لا يوجد إلا بالنسبة إلى الذات أي على نسبة ما يعطي للذات ويحضرها. وإذن فهو لا يوجد بذاته، بل يوجد بوصفه موضوعاً للتمثل والحمل، أو بوصفه موضوعاً للقصد، وبذلك يختزل الموجود إلى مجرد وجود ماهويّ، أي ذهنيّ أو إلى مجرد بعد دلالي، ويمسي علامة من علامات الذات وأثراً من آثارها[1].

- وذات أحاديّة مغلقة، كونها تنهض في فضاء: إنغلاق وعي الذات على الذات، إنصراف وعي الكائن (الفردي أو الجمعي) إلى إمكانات كينونته الفرديّة أو الجمعيّة، ومن ثم إلى إمكانات تحقّق تلك الكينونة، وتحوّل «وعي الكينونة» الفرديّة أو الجمعيّة، من ثم، إلى «كون مغلق»، على الكائن الواعي، بل إلى «كينونة مغلقة» للكائن الواعي، أي إلى وجود ماهويّ ـ تصوّري أو ذهنيّ ـ للموجود الشاعر. ولذلك يمكن وصف هذه الذات انطلاقاً من ذلك، بأنها:

- تامّة ومكتملة، لأنها تنهض في فضاء «التحقّق الكامل» بوصفه تطابقاً كاملاً بين الذات والموضوع، أو بين الوعي بالذات، وإمكاناته، وبين الماهية والشيء، الموجود، وإمكانات الوجود، المحمول، والحامل،

(1) أنظر: حرب (علي)، لعبة المعنى، فصول (نقد الإنسان)، المركز الثقافي العربي، ط أولى، 1991م، ص 187، 188.

المدلول والدال، المعنى والعلاقة، العرض والجوهر. وهو تطابق ما كان له أن يتحقّق لولا «تَجَوْهُر» كل من الفكر والوجود، أو الوعي، وإمكانات الوعي، أي لولا تحقيق الوعي أو الفكر كامل ماهيته في استحواذه على كمال الوجود[1] ومن هنا فهذه الذات لم تهتم بذاتها (كواقع) بقدر ما صنّمت ذاتها بوصفها هذا الكمال الذي يتحقّق كمالاً وتكاملاً[2].

- ومطلقة أو مجرّدة، كونها تنهض أخيراً في فضاء «تصوّر الكمال» لا في فضاء تحقّق الكمال، وفي فضاء تصوّر الكمال بوصفه إتصالاً متعالياً بالمتعالي، أي بالموجود الكلّي المجرد، بالموضوع وحده، أو بالمجتمع وحده، بالمحمولات الفكرية المجردة المتحوّلة دوماً إلى جواهر، أي بكل ما هو عام وكلّي ومجرد، أي بما يعمم الذات ويجردها من خصوصيتها، من فرديتها وفرادتها وشخصيّتها. يعني أنها تنهض في فضاء الاتصال بكل ما هو عام ومجرد، وليس في فضاء الاتصال بكل ما هو كلّي وعيني، ولذلك، فهي، من ثم، وحدة كلّية مجردة، لا وحدة كيفيّة أو عينيّة.

ومن هنا يمكن أخيراً وصف القول الشعري الحداثي بأنه قول مركّب، لما يكونه وضع قائله المركب، في سياق القول ذاته. في حين يمكن وصف القول الشعري المعاصر بأنه قول جزئي، لما يكونه وضع القائل الجزئي، خارج سياق القول.

غير أن من شأن ما قلناه عن الذات الشاعرة الحداثية ـ موضوع بحثنا ـ أن يظل قولاً نظرياً، اعتمدنا فيه على مجمل ما كُتب، أو نُظِّر لهذه الذات في فكر الحداثة، أو فلسفتها. ولذلك فقد يتطابق ما قلناه ـ حتى الآن ـ عن هذه الذات الشاعرة الحداثية مع ما سيقوله شعر الحداثة نفسه عن هذه الذات، أو مع ما سيكشف عنه شعر الحداثة نفسه من أمر هوية هذه الذات، وقد لا يتطابق. الأمر الذي يسمح لنا ـ على المستوى النظري ـ بالتوقف عند هذا

---

(1) أنظر: صفدي (مطاع)، الحداثة ما بعد الحداثة، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 54، 55، ص 12، 2.

(2) نفسه، ص 13.

الحد، ومحاولة النظر مباشرةً فيما يقوله شعر الحداثة ذاته عن هوية هذه الذات. فلنبحث إذن عن هوية هذه الذات انطلاقاً من شعرها أو كما تتجلّى في شعرها الحداثي الذي تبدع. ولنبدأ أولاً بالبحث في علاقة هذه الذات الشاعرة بعالم القول الشعري.

الباب الأول

عالم التجربة

تأخذ علاقة الذات الشاعرة بالآخر ـ الإنساني، في شعر الحداثة العربية، أشكالاً مختلفة، وأنماطاً متباينة، تتمحور حول نمطي كبيرين هما:

1 ـ نمط الانفتاح على العالم، ومن أبرز شعراء الحداثة الذين جسَّدوا هذا النمط في شعرهم: السياب (من العراق) وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل (من مصر) ومحمود درويش (من فلسطين) وعبد العزيز المقالح (من اليمن).

2 ـ نمط الانفصام عن العالم، ومن أبرز شعراء الحداثة الذين جسَّدوا هذا النمط في شعرهم: أدونيس (من سورية) ويوسف الخال (من لبنان) وقاسم حداد (من البحرين).

ولكل من هذين النمطين تجليات وأبعاد يختلف بها عن الآخر لا بد من الكشف عنها، ولنبدأ بالكشف عن تجليات النمط الأول.

الفصل الأول

انفتاح الذات على العالم

تتجلّى تجربة الانفتاح ـ في شعر التيار الأول[1] ـ من خلال حضور الآخر الإنساني، أو واقعه، في عالم الذات الإبداعي حضوراً يؤكد قيام هذه التجربة في وعي الذات من ناحية، ويحيل ـ من ناحية ثانية ـ حضور كالذات في عالمها الإبداعي انبثاقاً عن الآخر، أو تجسيداً له.

غير أن حضور الآخر هذا قد أخذ ـ كذلك ـ أشكالاً مختلفة ومستويات متعددة يمكن ردها إلى شكلين رئيسين: شكل «التجلي» وشكل «الخفاء»[2]. فحين يتجلى الآخر ـ لغوياً ـ في بنية الخطاب الإبداعي تأخذ علاقة الذات به معنى «الحلول» فيه، أو الاندماج به. ومن ثم يأخذ حضور الذات في عالمها الإبداعي معنى التجسيد اللّغوي لحضور العالم الذي إندمجت به. وحيث يختفي الآخر ـ لغوياً ـ عن بنية الخطاب الإبداعي تأخذ تلك العلاقة معنى «التحوّل» عن عالم الآخر، إلى عالم ممكن، هو إنبثاق عن عالم هذا الآخر. ليأخذ ـ من ثَمَّ ـ حضور الذات في عالمها الإبداعي معنى الحضور الفاعل في العالم الذي تحوّلت عنه سعياً الى تجاوزه.

وهنا يبرز في شعر هذا التيار عالمان متداخلان ومتعاكسان في آن. عالم الآخر مجسداً في عالم الذات. وعالم الذات منبثقاً عن عالم الآخر،

---

(1) ونعني به تيار السياب، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وعبد العزيز المقالح.

(2) وهما مصطلحان استخدمهما كمال أبو ديب في كتاب له بعنوان «جدلية الخفاء والتجلي»

ومتجاوزاً له. وكلا العالمين ـ كما سنرى ـ مجسد لتلك العلاقة الاندماجية بين الذات والعالم[1].

فالذات في هذا التيار، وإن تحوّلت ـ لظروف تاريخية وذاتية ـ عن واقع الآخر المأساوي، إلى عالم خاص هو العالم الممكن، في الشعر، لا تنفصم انفصاماً نهائياً عن ذلك الواقع، بل تظل تبحث خلال العالم الذي تتحوّل إليه عن طريق آخر للخلاص من ذلك الواقع.

غير أن هذا التحوّل يعني ـ على مستوى آخر ـ أن الذات الشاعرة ـ في شعر هذا التيار ـ قد عاشت التجربتين معاً، تجربة «الاندماج بالواقع» و«تجربة التحوّل» عنه بحثاً عن ممكن بديل عنه، وأن عملية تحوّلها من التجربة الأولى إلى الثانية قد جاءت استجابة طبيعية لظروف تاريخية واجتماعية وتعرضت لها الجماعة الإنسانية التي تنتمي إليها الذات الشاعرة.

1 ـ الانفتاح على الواقع

على هذا المستوى تأخذ تجربة اندماج الذات بالواقع أشكالاً لغوية وأسلوبية مختلفة، لعل أوضحها بروزها ـ أي تلك التجربة الاندماجية ـ موضوعاً لتجربة الذات الإبداعية. وتحوّل تجربة الذات الإبداعية من ثَمَّ إلى تجربة وصف لتلك التجربة. ففي قول المقالح[2]:

يتملكني حزنُ كل اليمانين
يفضحني دمعُهم،
جُرحُهم كلماتي
وصوتي استغاثاتُهم
يتسوَّل في الطرقات الصدى

---

(1) ذلك لأننا لا نريد بفكرة «التجلي والخفاء» التجلي والخفاء المطلقين، بل نريد التجلي والخفاء النسبيين، مما يعني عدم انفصال العالمين بعضهما عن بعض، أو عدم تداخل حدودهما قليلاً، أو كثيراً، حسب هيمنة أي منهما على الآخر.

(2) «أشجان يمانية»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة بيروت، ط أولى، 1981م، ص 67.

كلما قلتُ إنَّ هواهم سيقتلني
ركضتْ نخلةُ الجوع في ليل منفاي
فانتفض العمرُ،
وارتعشت في الضلوع دفوفُ الحنين

تبدو الذات الشاعرة ـ كما تصف في تجربتها ـ أسيرة عالم الجماعة المأساوي إلى الحد الذي يغدو معه حضورها في عالمها الإبداعي مجرد أداة للتعبير عن عالم الجماعة. ومن ثم يغدو حضور عالمها الإبداعي تجسيداً لحضور ذلك العالم. فحزنها المفجر لإبداعها هو حزن كل اليمانين، وكلماتها جرحهم، وصوتها صدىً لصوت استغاثاتهم.

غير أن علاقة الاندماج هذه لا تعني تلاشي الذات في عالم الجماعة، أو تخليها عن وجودها الإنساني الفرد. فالفعل «يتسوّل» في الجملة: «يتسوّل في الطرقات الصدى» وما بعدها يشير إلى خلفية تلك العلاقة الاندماجية، التي تغدو محرقاً لعالم آخر هو عالم الممكن الذي تسعى الذات خلال بحثها عنه إلى تحقيق وجودها أولاً، ووجود الجماعة التي تنتمي إليها وتندمج بها ثانياً.

ويبرز هذا العالم بما ينبثق عنه من ممكن بشكل أكثر جلاءً في قول المقالح أيضاً[1]:

. . . .
من الدمعة انفلقتْ كلماتي
من الصمت جاءتْ
من النخلة انطلقت في الميادين شعلهْ

فإذا جسّد الفعل «انفلق» رؤية الذات لحقيقة علاقتها الوجودية بالخارج المأساوي من حيث كونها رحماً ينبثق عنه عالمُها الإبداعي ـ كلماتها، فإن الفعل «إنطلق» يجسد رؤية الذات لحقيقة ذلك العالم الإبداعي الذي يتحوّل ـ فيما بعد ـ إلى عالم وجود فاعل (شعلة) في الآخر.

(1) نفسه، «محاولة الكتابة بدم الخوارج»، ص 95.

وإذا ما أخذت هذه العلاقة الأنطولوجية بالخارج شكل: «أنا» ↔ «هو» أو «هُمْ»، فإن هذه العلاقة تتطوّر ليصبح «هو» الآخر حاضراً، ولكن مرموزاً له هذه المرّة بـ «أنتِ» الحبيبة على شكل: «أنا ↔ أنتِ». وهنا لا تتوحد الذات الشاعرة بالخارج المأساوي كما هو أي بمأساويته، بل تحيله ـ عبر الحلم ـ إلى عالم ممكن، يصبح هو بدوره محرقاً لعالم الذات الإبداعي[1] ومحلاً ـ في الآن نفسه ـ لفاعلية الاندماج، أو التوحد. ففي أبيات درويش[2]:

أتفاحتي! يا أحبّ حرام مباحْ
إذا فهمتْ مقلتاك شرودي وصمتي
أنا، عجباً كيف تشكو الرياح
بقائي لديكِ؟ وأنتِ
خلود النبيذ بصوتي
وطعم الأساطير والارض... أنتِ!

....

أتبقين فوق ذراعي حمامه
تغمِّس منقارها في فمي؟
وكفّك فوق جَبِينيَ شامه
تخلّد وعد الهوى في دمي؟
أتبقين فوق ذراعي حمامه
تجنحني.. كي أطير
تهدهدني... كي أنام
وتجعل لاسمي نبضَ العبير

---

(1) وهذا هو الفرق بين الممكن ـ هنا ـ والممكن في تجربة الاندماج بالممكن التي ستأتي، إذ لا يزال بين الذات وهذا الممكن مسافة تؤكد عدم الاندماج التام الذي سيتحقق في التجربة الاندماجية التالية.

(2) «أبيات غزل»، ديوان محمود درويش، دار العودة بيروت، ط 13، 1989 م، ص 130، 131، 132.

لا تقوم أنتِ ـ التفاحة ـ المرأة ـ الحمامة، فلسطين ـ الحلم بمنح الذات سرّ وجودها الإبداعي وكفى، بل سرَّ وجودها الإنساني[1] فالأفعال: «تغمّس، تخلّد، تجنّح، تهدهد، تجعل» تجسد فاعلية فلسطين ـ الحلم في الذات المندمجة بها لتمنحها عالماً لوجودها من جهة، وسراً للوجود في ذلك العالم من جهة ثانية.

غير أن وجود الذات المنبثق عن فاعلية الاندماج هذه قد يستحيل ـ عندما يقوم في الذات وعالمها شرطُ الاندماج[2] ـ وجوداً خارقاً «إلّهيّاً» تفصح عنه أبيات درويش نفسه[3]:

خذيني، إذا عدت يوماً

وشاحاً لهدبكْ

وغطي عظامي بعشبٍ

تعمّد من طهر كعبك

وشدّي وثاقي..

بخصلة شعر..

بخيطٍ يلوّح في ذيل ثوبك..

عساني أصير إلهاً

إلهاً أصير..

إذا ما لمستُ قرارة قلبكْ

ويغدو هذا الوجود الإلهي أو الخارق هو ما تهدف إليه الذات من وراء هذه العلاقة الاندماجية لتحقق به، ومن خلاله، الخلاص لذاتها أولاً وللعالم الذي اندمجت به ثانياً.

---

(1) وإن لم يكن بين الوجودين ـ في هذه التجربة ـ كبير فرق، فقد يبرز الأول طريقاً إلى الثاني، والثاني منبثقاً عن الأول.

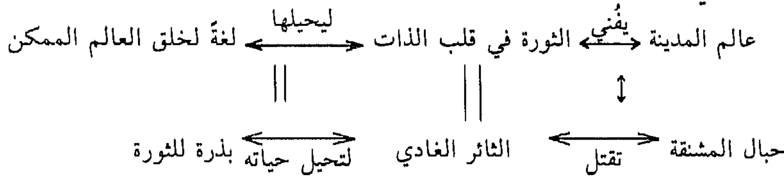
(2) وهو هنا «وَجْدُ» كل منهما بالآخر.

(3) «إلى أمي»، في الديوان، ص 98، 99. وانظر أيضاً «جبين وغضب»، ص 433، 434.

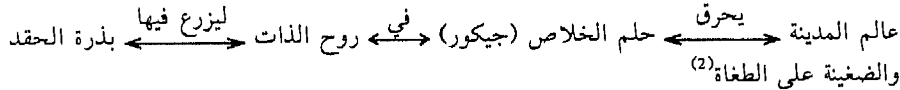
وإذا كان الواقع الإنساني قد هيمن ـ كآخر ممكن ـ في شكل هذه العلاقة، فإنه في شكل آخر للعلاقة يهيمن أيضاً، ولكن لا كممكن للوجود الإنساني، بل كواقع مأساوي لوجود إنساني. وهنا لا تندمج الذات بهذا الواقع لكي تحقق وجوداً خارقاً لنفسها، بل لتخلق ـ بموتها فداءً للآخر الذي تتوحد به ـ وجوداً ممكناً له؛ ففي أبيات السياب[1]:

وتلتفُّ حولي دروبُ المدينة:
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،
حبالاً من النار يجلدن عريَ الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة

تتوحد الذات الشاعرة بعالم المدينة المأساوي (دروب المدينة) ـ بموتها فيه ـ خلاص الآخر الذي اندمجت به، ولأجله في ذلك العالم على النحو التالي:



فإذا جسد الفعلان: «يمضغن، يعطين عن. . .» رؤية الذات لحقيقة توحدها بعالم المأساة (دروب المدينة)، وما يفضي إليه ذلك التوحد من عالم لخلاص الآخر، فإن وصف الدروب ـ الحبال بكونها «من الطين» (رمز الخلق الكينوني باللغة) في هذه العلاقة وبكونها «من النار» (رمز الثورة) في العلاقة الثانية التالية:



---

(1) «جيكور والمدينة»، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1989 م، جـ 1، ص 415.

(2) لأن «الرماد» في رؤية السياب عنصر تكويني للعالم.

يكشف عن رؤية الذات لماهية ذلك العالم الممكن، وأنه عالم اللغة ـ التمرد، الذي يغدو ـ هنا ـ عالماً ومحرقاً للعالم في آن. تؤكد ذلك التحوّل أبياتُ السياب نفسه[1]:

. . . .

وكأنما رضعتْ مصابيح المدينة مقلتاه

فسرتْ لهيباً في دماهُ وألغمتها بالرغاب،

وكأنهنّ[2] على المدى المقرور، آلافُ الشفاه

تدعوه ظمأى، لاهثاتٍ. . . مثل أحداق الذئاب

حيث يستحيل محرق الخارج المأساوي، (مصابيحُ المدنية) عالماً ومفجراً لعالم آخر، هو عالم الممكن الذي ما فتئت الذات تبحث عنه وتلهث وراءه، وكأن هذه الذات إنما تلح ـ بذلك ـ على وظيفة إعادة بناء العالم، من حيث كون هذه الوظيفة هي الوظيفة المنوطة بفاعلية توحد الذات بالعالم.

وإذا كان هذا الممكن المنبثق عن علاقة الاندماج بالواقع المأساوي قد بدا ـ في هذه العلاقة ـ عالماً للخلاص، فإن هذا الممكن في علاقة أخرى ـ يبدو عالم الموت، أو تجسداً لعالم الموت الذي انبثق هذا الممكن عنه. ففي أبيات دنقل[3]:

. . . .

عندما يبتلع (الكورنيشُ) أضواءَ الغروب

تسعل الظلمةُ فيه والبرودة

يحملُ الجوعُ إلى العار. . وليده

كلمات. .

ثم تنسلُّ من البرد. . لدفء العربات.

---

(1) «حفار القبور»، الديوان، ص 560.

(2) أي مصابيح المدنية التي ارتدت ـ في عالم الذات ـ عالماً ممكناً.

(3) أمل دنقل، «العشاء الأخير»، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط ثانية، 1985 م، ص 177، 178، وانظر في هذا المقالح «الظلام يسقط على ستياعو»، الديوان، ص 592، و«أغنيات صغيرة للحزن»، الديوان، ص 229.

والمصابيحُ: شظايا قمر.. كان يضيء
حطّمته قبضةُ الطاووس فوق الطرقات
ثم أهدته إلى النسوة.. كي يصلبنه فوق الصدور.
يتباهين به.. وهو رفات!
كلمات.. كلمات..
....

يبدو الممكن الإبداعي الوليد في رحم اندماج الذات بالواقع المأساوي ـ يبدو هو كذلك عالماً مأساوياً يحكمه الموت، ويفيض بالعبثيّة واللاجدوى. فهو ما يزال عالَم عارٍ، لأنه وليدُ جوع. وعالم كلماتٍ، لأنه وليدُ موتٍ. «وعالَم خداعٍ وزيفٍ، لأنه وليدُ قمعٍ وكبت». ولا غرو، فهو وليد زمن الانكسار العربي[1] وتجسيد ـ في الآن نفسه ـ لذلك الانكسار في لحظته الراهنة. يؤكد ذلك أبيات دنقل نفسه[2]:

....
كان فستانُك في الصيف من الكتان،
والزهرةُ في صدركِ بيضاءُ،
ولكن الشتاءَ الآن يكسوكِ بلون السل والنرجس
(حتى ورقة التوت على فخذيك.. صفراءُ!)
....
كان النايُ يمتدُّ من الضفة للضفة
من صدركِ إلى صدركِ
كان الناي ممتداً
ولون الليل بين البرتقالي ـ الرماديّ ـ السماويّ
وفي شعرك غابات من الوحشة والصمت،

(1) فقد طغى هذا العالم في أعقاب نكسة حزيران 1967 م، لا عند أمل دنقل وحده، بل عند معظم شعراء الحداثة. فهذا التاريخ يمثل ـ كما سنلاحظ ـ منعطفاً حاسماً في حركة الشعر العربي الحديث.

(2) المصدر السابق نفسه، «مزامير»، ص 302، 303.

هوى نجمٌ وفي الثانية التالية اصطكتْ يدي
في الشبح العابر
(هل كانت يدي في يدك اليسرى؟)
وفي الثانية الثانية اصطكت يدي في كلمة السجن
على وجه الجدار!!

فلئن مثل فعل الكينونة الماضي (كان) ـ في هذه الأبيات ـ زمن اندماج الذات بمصر الممكن ـ الحلم، فإن لحظة القول الراهنة تُمثل زمن انهيار الممكن وانكسار الحلم، ومن ثمّ زمن التحوّل عن واقع الانكسار أو زمن الانفصام عنه. غير أن هذا الانهيار ـ الانكسار، قد تحقق ـ في رؤية الذات ـ على ثلاث مراحل متداخلة يجسد كلٌّ منها شكلاً متدرجاً من أشكاله وهي:

- مرحلة الصدمة الأولى للهزيمة. والمرموز لها في خطاب الذات بـ «هويّ النجم» وتمثل مرحلة انفصام الذات عن العالم، نتيجة غياب وعيها به. ومن ثم يأخذ الانكسار في هذه المرحلة شكل غياب الذات المطلق عن العالم، كأثر مباشر لصدمة الهزيمة في 1967 م.
- المرحلة التالية للصدمة. والمعبر عنها في الخطاب بـ «إصطكاك اليد في الشبح العابر» وتمثل مرحلة اندماج الذات ـ اللاواعي ـ بالمأساوي بحثاً عن الممكن، أو ظناً منها ـ أي من الذات ـ بأنه ـ لعدم إدراكها الواعي له ـ ما يزال ممكناً. إذ لازال ـ في هذه المرحلة ـ شبحاً، وشبحاً عابراً. ومن هنا يأخذ الانكسار ـ في هذه المرحلة ـ شكل الحضور اللاّواعي في العالم، كأثرٍ من آثار الصدمة ـ الهزيمة.
- أما المرحلة الأخيرة. المعبر عنها بـ «اصطكاك اليد في كلمة السجن، على وجه الجدار» فتمثل مرحلة الإدراك الواعي لمأساة الواقع بعد أن عاد للذات وعيها، وأدركت ـ من ثَمَّ ـ ملامح مأساوية هذا الواقع. وهنا يأخذ الانكسار شكل الحضور الواعي في عالم المأساة، أي عالم القمع والفراغ.

غير أن هذا الانكسار ـ الانكفاء في هذه المرحلة لا يعني إنفصاماً عن الآخر الجمعي، أو إنقطاعاً عن عالمه، بل يعني ـ فضلاً عما يمثله من إنبثاق

طبيعي عن عالم الآخر المأساوي ـ تحوّلاً أوّلياً أو مرحلياً نحو توحّد مثالٍ في عالم ممكن. فالذات في مرحلة الانكفاء هذه، تتحوّل عن الآخر الجمعي أو واقعه، ولكن لتندمج به؛ تفارقه لتراه. تنفصل عن عالمه لتتعرّفه، أو لتكتشفه. ومن ثم لتؤسس معه علاقة اندماجية أكثر تطوّراً، وأعمق تفاعلاً. يؤكد هذا أن محرق الانكفاء ـ انهيار الخارج الواقعي قد استحال في الداخل ـ بما أحدثه من انفجارات وتصدعات في أعماق الذات المنكفئة ـ محارق وجودية لعالم ممكن جعلت تتحوّل إليه الذات فيما بعد. وقد تجلّت هذه المحارق على شكل تحويلات هائلة في رؤية الذات للعالم، وطبيعته، وطبيعة القوى الفاعلة فيه، ومن ثَمَّ طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تربطها به.

ويكفي في هذا الصدد أن نشير إلى حلول الإنساني المطلق في هذه الرؤية محل الإنساني الخاص ـ الجماعة، الأمة. والتاريخي الكوني محل الآني والإقليمي، ليغدو ـ من ثَمَّ ـ إحساس الذات بالمأساة أشد عمقاً وأوسع مدىً. فالمأساة لم تبق ـ في هذه المرحلة ـ مأساة الذات وحدها، أو مأساة الجماعة، أو الأمة التي تنتمي إليها، بل مأساة الإنسانية بعامة. وهي مأساة وجود قبل أن تكون أي شيء آخر. ولذلك فقد بدت الذات في هذه المرحلة مغتربة عن العالم، قلقةً، حزينةً، خائفةً، كئيبةً، حائرةً، ولكنها في الآن نفسه متطلعة، هاجسة، متشوّفة إلى عالم ممكن للوجود، على نحو تشكل معه هذه الهموم ـ بتداخلها وتناقضها ـ هماً واحداً، هو همُّ الوجود في العالم، الذي ظل يحدو الذات على الانفتاح على الخارج، بدلاً من الانكفاء على الداخل، وعلى الانخراط في العالم عبر الممكن بدلاً من التقوقع عن العالم.

وبهذا يمثل انكفاء الذات في هذه المرحلة ـ تحوّلاً أولياً وأساسياً على طريق التحوّل إلى الممكن، من حيث إنه يمثل حالة تداعي العالم في الداخل بعد تداعيه في الخارج. أو حالة الانهيار الشامل على طريق التحوّل نحو إعادة البناء الشامل، ومن ثَمَّ، حالة انفلات الذات، وتحررها من ضغط الرؤية الجامدة والمحددة للعالم، تأهباً للتحوّل إلى الممكن وإقامة تجربة جديدة مع العالم، هي تجربة الحضور في العالم، أو الاندماج بالممكن.

2 ـ الانفتاح على الممكن

إن أهم ما يميز تجربة الذات، في هذه المرحلة، أن الحضور الفعليّ فيها لم يبق ملازماً الواقع المأساوي الذي ظل يمارس ـ في التجربة الأولى ـ استلاباً للذات، وتهميشاً لدورها، بل غدا ملازماً للذات الشاعرة التي أخذت تؤكد حضورها في العالم، وتحقق وجودها في التجربة، فبعد أن كانت الذات في التجربة الأولى مستلبةً، تابعةً للعالم، ومن ثَمَّ ناقلةً له، أو معبِّرةً عنه، غدا العالم ـ في هذه التجربة ـ تابعاً للذات، خاضعاً لإرادتها الحرة، ولفاعليتها الخارقة، خلقاً، وإعادة خلق، لتستحيل الذات ـ نتيجة لذلك ـ بؤرةً للعالم، ومحرقاً مولداً له. ففي عالمها يتخلّق العالم، وعن عالمها ينبثق. ويرجع هذا بدرجة أساسية إلى أن الذات في هذه التجربة غدت غير لاصقة بـ «قاع» العالم، أو بالواقعي منه، بحيث لا ترى منه إلا ما يحيط بها، أو ما يحاصرها من صخوره، وجدرانه ـ كما كان شأنها في التجربة الأولى ـ بل تمكنت من الإفلات من ضغط الواقعي، والضروري، ومن ثَمَّ من الانطلاق إلى «سماء» العالم، أو إلى قمة «الجبل السحري» لتنخرط من تلك القمة في الممكن بوصفه نقيضاً للواقع، وتجاوزاً له. وعليه، فلئن جسّدت التجربة الأولى نوعاً من «الانفصام» بين الذات والعالم، بحكم أنها كانت ما تزال تشير إلى وجود مسافة ما، بين الذات والعالم موضوع التجربة، فإن هذه التجربة قد جسدت ـ باندثار تلك المسافة بين الذات والعالم ـ التوحُّد المطلقَ بينهما، إذ غداً لا يوجد في هذه التجربة سوى عالم واحد، هو «عالم القصيدة الممكن» أو «عالم التجربة» الذي يتمازج، أو يتماهى في تكوينه طرفان أساسيان هما: الذات والواقع، لتصبح التجربة الإبداعية ذاتها ـ من ثم ـ هي التجسيد الحيّ والموضوعي لتلك العلاقة الاندماجية بالعالم. ومن هنا يغدو البحث عن ملامح تلك العلاقة وطبيعتها بحثاً عن ملامح التجربة الإبداعية وطبيعتها من حيث هي الوجود الموضوعي، أو شبه الموضوعي الذي يمكن إخضاعه للنظر والتحليل.

فما طبيعة التجربة الإبداعية هذه؟ وما خصائصها المميزة؟

يمكن القول عن طبيعة هذه التجربة الإبداعية إنها بشكل أساسي وجوهري «تجربة فعل» لا «تجربة وصف». فالذات في هذه التجربة تتحوّل

من «وصف التجربة» إلى «معاناة التجربة» من وصف تجربتها مع العالم، إلى معاناة تجربتها مع العالم. ومن هنا فقد ظلت تنهض على:

أولاً ـ التحوّل عن الواقع

وتمثّل تجربة التحوّل هذه فعلَ ولوج الذات إلى عالم التجربة، أو «حالة انفصام الذات» عن الواقع، كخطوة أولى، تمهد لدخول الذات في حالة أخرى هي «حالة الاندماج» في العالم. ونجد وصفاً لفاعلية التحوّل هذه بصيغة فعل التحوّل[1] نفسه في قول عبد الصبور[2]:

أتحوّل عن ركني في باب المقهى حين تداهمني الشمس
أتحوّل عن شباكي حين يداهمني بردُ الليل

ولكن ما طبيعة فعل التحوّل هذا؟ وما آلية تحققه في التجربة؟!

يمكن القول ـ على المستوى الأول ـ إن طبيعة فعل التحوّل ـ في تجربة هذا التيار ـ قد ارتبطت إرتباطاً وثيقاً بطبيعة الخلفية التي أفضت إليه وبطبيعة الدور الذي يقوم به.

وبما أن خلفية هذا الفعل هي الواقع المأساوي، فإن طبيعته قد جاءت انبثاقاً عن هذا الواقع، لمواجهة مأساويته. ومن هنا فقد اتسم هذا الفعل بكونه «فعل ضرورة» و«فعل حرية» في آن؛ فعل ضرورة لأن الذات مدفوعةٌ إليه من الواقع، وفعل حرية، لأن الذات تطمح من خلاله إلى تجاوز الواقع. ففي أبيات درويش[3]:

ولكن كلما مرّت خطاي على طريق
فرّت الطرقُ البعيدة والقريبةُ

---

(1) وهناك صيغ أخرى طغت في وصف هذه الفاعلية مثل: «أودّع، أعود، أرحل، اغادر، أخرج، أدخل، وصيغ أخرى تشير ـ إضافةً إلى ذلك ـ إلى خلفية هذه الفاعلية مثل «أهرب، أتوارى، أتراجع».

(2) «حديث في مقهى»، قصيدة، ديوان صلاح عبد الصبور، ص 318.

(3) «أحمد الزعتر»، الديوان، ص 600.

كلّما آخيت عاصمةً رمتني بالحقيبة
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار

يبرز فعل التحوّل «التجأت» فعل ضرورة، لأنه جاء استجابةً طبيعيةً لمأساة الخارج. فهل فعل «هرب» من واقع الرحيل والترحيل الدائمين في الخارج، ولكن ـ وهنا تكمن حريته ـ إلى رحيل وترحيل دائمين في عالم الداخل (في عالم الرحيل والأشعار). فهو بما ينبثق عنه فعل ضرورة، وهو بما يفضي إليه فعل حرية. وإذا كانت سمة الحرية في فعل التحوّل هذا قد بدت ـ تحت ضغط الإحساس بالواقع ـ شاحبة، فإنها في أبيات المقالح[1]:

آن للقلب أن يكتب الموت،
أن يتباهى بأحزانه،
وخطاياه،
أين يتوارى عن الثلج
أن يدخل الكفن ـ المهد
أن يتسلّق جذع المنية،
أن يتوحد
مكتظة بالخطيئة دائرةُ الخلق
مكتظة غابةُ الناس،
لا شيء يمسك هذا الحصان الجريح،

تبدو طاغيةً على سمة الضرورة. يؤكد هذا طغيانُ الداخل بما هو عالم للحرية، على الخارج بما هو عالم للضرورة، يؤكد هذا أيضاً طغيان دلالة الفعل في عالم التجربة، على دلالة التحوّل إلى التجربة، ليصبح ـ من ثَمَّ ـ فعلُ التحوّل الوحيد «يتوارى» فعل حرية تكاد تكون محضة. لأنه قد جاء ـ خلافاً لفعل الالتجاء الآنف ـ إنبثاقاً عن رغبة في تحقيق وجود مثال، لا عن خوف من اندثار الوجود. ومن ثم عن قدر لا بأس به من الإحساس بحرية الاختيار. غير أن محرق الرغبة في التحوّل لتحقيق هذا الوجود يتضخم ـ في

---

(1) المقاطع الأولى من مرثية رجل صادق، مجلة كلمات، ع 8، 1987 م، ص 33.

تجارب أخرى أكثر تطوّراً ـ ليغدو شهوةً جامحةً في التجاوز. وهنا لا تعود الذات خاضعةً في تحوّلها لضغط الضرورة، بل مستجيبةً لنداء الحرية الداخلي، كما يبرز في قول درويش[1]:

تمّوز مرّ على خرائبنا

وأيقظ شهوة الأفعى

القمح يحصد مرةً أخرى

ويعطش للندى.. المرعى

تمّوز عاد، ليرجم الذكرى

عطشاً.. وأحجاراً من النار

فدرويش لا يتحوّل إلى التجربة استجابةً لنداء الضرورة الخارجي، بل لنداء الحرّية الداخلي، أي لنداء الإله تمّوز (إله الخصب) ذلك النداء الذي جعل يناديه لا لكي يوقظ فيه دواعي تجاوز الضرورة، بل لكي يفجّر في خرائبه شهوة التحقّق في الحرية، شهوة القتل من أجل القتل، أو التجاوز من أجل التجاوز (شهوة الأفعى) أي شهوة الهدم لأجل الهدم، أو الزرع ـ زرع القمح ـ لأجل الحصاد، ورجم الذكرى لأجل تجاوز الذكرى... وهكذا.

وإذا كان هذا «النداء» الذي استجابت له الذات قد ارتبط بعالم التجربة، أو بالعالم موضوعاً للتجربة، ارتباطاً وثيقاً، فإنه ـ بهذا الارتباط ـ قد أصبح «نداءً» من العالم إلى الذات، وأصبحت استجابة الذات الشاعرة له، من ثَمَّ، استجابة لـ «نداء» الحرية، لا بما هي مفهوم مجرد، بل بما هي «نداء» من العالم. ولكن أي عالم؟! إنه العالم كما تخلقه الذات في التجربة؛ فهو وحده القابل لأن يفهم، وهو وحده المستحق لأن يحب، فالخالق يحب مخلوقاته[2].

ومن هنا برزت فكرة «الحب» أو «الوجد» في تجربة هذا التيار لتقوم ـ ضمن المحارق الشعورية الأخرى ـ بدور مهم وحاسم، لا بوصفها حاضنة

---

(1) «تمّوز والأفعى»، الديوان، ص 106.

(2) أنظر في هذا: شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، دون تاريخ، ص114.

على التحوّل إلى التجربة، بل خالقة للتجربة ذاتها أيضاً، ويتجلى هذا واضحاً في أبيات عبد الصبور[1]:

كل صباح، يُفْتَحُ بابُ الكون الشرقي
وتخرج منه الشمسُ اللهبيةْ
فتذوّب أعضائي، ثم تجمّدها
تلقي نوراً يكشف عُرْيي
تتخلّع عن عورتي النجمات
أتجمّع فأراً، أهوي من عليائي،
إذ تنقطع حبالي الليلية

وتبرز فكرة «الحب» في هذه الأبيات، من جعل شمس «الحرية» اللهبيّة في السطر الثاني خارجةً من «باب الكون الشرقي» في السطر الأول. أي من إيحاء الذات بأن رؤياها الشعرية «رؤيا صوفية» أو إشراقية. ومعلوم أن هذه الرؤيا تقوم على الوجد أو العشق، غير أن هذه الفكرة قد تبرز بشكل واضح عند الشاعر نفسه في قوله[2]:

ها أنت ترى الدنيا من قمّةِ وجدكْ
لا تبصر إلا الأنقاض السوداء

وهكذا برز فعل تحولّ الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار على أنه أولاً «فعل اختيار» ولكنه اختيار نابع من الموقف المعطى بهدف تغييره. وأنه ثانياً اختيار «للحرية» ولكنها الحرية المنبثقة عن الضرورة، والمتجاوزة لها في آن.



أما على مستوى آلية تحقق هذا الفعل في التجربة فيمكن القول: إن

---

(1) «رؤيا»، الديوان، ص 326.

(2) «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، أنظر الديوان، ص 267، وكذا «أغنية ولاء» ص 103، وانظر المقالح، «أغنية للرماد»، في أوراق الجسد العائد من الموت، ص 97، ومحمود درويش في «خسرنا ولم نربح الحب»، ورد أقل، ص 93، وفي «طوبى لشيء لم يصل»، الديوان، ص 516.

فاعلية تحوّل الذات في تجربة هذا التيار ظلت تتضمن ـ حتى فترة متأخرة نسبياً ـ فعلاً خارجياً تنجزه عينُ الذات، هو فعلُ «الإغماض» للتحوّل عن الخارج إلى التجربة في الداخل، وفعل «الانفتاح» لمغادرة التجربة إلى الخارج. كما يتجلى في أبيات المقالح[1]:

أغمضت عيني كنت في يدي
وكانت الأرض معي، وكانت الأنهار
والشمس والأقمار
تغسلني من الداخل
تغسل الوجوم في العيون
تغسل وجهَ الليلِ والنهار
حين فتحتها كان الفراغ قاتماً
وكان كفي خاوياً . . وكانت الديار
الله كان ـ حين كنتُ ـ موجوداً
وكانت الفراشات تزين الحقول والجبال
والزهر لم يكن حزيناً
. . . .

غير أن اعتمادَ الذات في تحوّلها إلى التجربة على الفعلين الفيزيائيين الوحيدين: «أغمضتُ، فتحتُ» قد أكد ـ على مستوى هذا النص على الأقل ـ أن تجربة الذات الإبداعية لمّا تزلْ «تجربة وصف» لا «تجربة فعل». فالذات الواصفة لم تتمكنْ بعد من اقتناص فعل التحوّل في لحظة الكتابة الإبداعية الراهنة، ومن جعل تجربتها الإبداعية ـ من ثَمَّ ـ «تجربة فعل في العالم الذي تحوّلت إليه»، على نحو يبرز تحوّلها الموصوفَ في التجربة نوعاً من الغناء للزمن الممكن الذي طالما توحدت به، ولكن خارج التجربة الإبداعية.

بيد أن ذلك لا يعني ـ على مستوى تجارب أخرى لاحقة ـ أن فعل «الإغماض» الفيزيائي هو فعل التحوّل الوحيد إلى عالم التجربة؛ فلا ريب أنه

(1) «شجن»، الديوان، ص 132.

يتعاضد لتحقيق التحوّل مع فاعليات أخرى، وضمن ظروف أخرى، يتجلى بعضها في قول عبد الصبور[1]:

هذا الصباح...
أدرتُ وجهي للحياة، واغتمضت، كي أموت
في هدأة السكوت

فهو بوصفه فعل وجود في الواقع يرتبط بشروط زمانية ومكانية محددة؛ (هذا الصباح) وهو بوصفه فعل تحوّل عن الواقع يرتبط بفاعليتين أخريين تؤكدان دوره، وتعمقان دلالته، هما: «فاعلية إدارة الوجه للحياة»، التي تسبقه بوصفها شرطاً له. وفاعلية «الموت» التي تلحقه بوصفها انبثاقاً عنه أو غايةً له.

وتمثل الأولى ـ ما تضمنته من معنى التوجه الكياني، خارجياً وداخلياً نحو الداخل ـ لحظةَ التهيؤ، أو التأهب للتحوّل، أما الثانية فتمثل ـ بدلالتها على الاستغراق في التجربة ـ لحظة الاندماج في العالم، التالية للحظة التحوّل والمنبثقة عنها، لنكون في عملية التحوّل أمام ثلاث لحظات متداخلة، ومتتالية هي: لحظة التأهب (مرموزاً لها بلحظة إدارة الوجه للحياة)، ثم لحظة التحوّل (مرموزاً لها بلحظة إغماض العين)، ثم لحظة الاستغراق، أو لحظة الاندماج (مرموزاً لها بلحظة الموت). غير أن فعل «الإغماض» الذي ظل ـ حتى الآن ـ أساسياً في عملية التحوّل، قد عاد لا يكفي وحده لكي تدخل الذاتُ في لحظة الاستغراق، بل لا بد أن تصحبه، وأن تتآزر معه، حركةُ تشويشٍ شاملة، ومنظمةٍ لكل الحواس، كما يوصي بذلك بشر الحافي قناع عبد الصبور نفسه في المناجاة الداخلية[2]:

احرص ألا تسمعْ
احرص ألا تنظرْ
احرص ألا تلمسْ
احرص ألا تتكلمْ

---

(1) «رسالة إلى صديقه»، الديوان، ص 81.

(2) «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، نفسه، ص 265.

قف!. . .
وتعلق في حبل الصمت المبرم
ينبوعُ القول عميقْ
لكن الكف صغيره
من بين الوسطى والسبابة والابهامْ
يتسرّب في الرمل. . كلامْ

ليس هذا فحسب، بل لا بد أن تصحب حركة التشويش الخارجية هذه، حركة تشويش داخلية تمارسها فاعلية «النسيان»[1] التي تعني نسيان الخارج، ونسيان المخزون في الذاكرة على حد سواء، لتدخل الذات الشاعرة بهذا التشويش الشامل، وبذلك التوجه الكياني نحو الداخل في حالة الإستغراق الثانية.

ولكن ماذا يعني الدخول في حالة الاستغراق هذه؟!

إنه يعني حضور الذات في لحظة الأبدية، حيث يتبدد الزمان، وينهار المكان، ولا يبقى إلا «الآن» و«هنا». «الآن» بوصفه زمن الحلم، أو لحظة الهرب والتحرر من عذابات الزمان والمكان وضلالاتهما وعوائقهما. وبوصفه كذلك لحظة ولادة الحياة من قلب الموت، والوجود من العدم، والحرية من الضرورة، والرفض من القبول، وبوصفه أيضاً لحظة انهيار الواقع وتجاوز زمنه، وبوصفه ـ قبل هذا كله ـ لحظة اندماج كلّي في العالم بكليته، كما سنلاحظ في الفقرة التالية:

ثانياً: التماهي بالعالم

ويأتي فعل الاندماج أو التماهي هذا ـ بما يمثله من هدف أماميّ للتحوّل ـ إنبثاقاً طبيعياً عن فعل التحوّل، ومترتباً عليه. فالذات لم تتحوّل عن الواقع في الخارج، إلا لتحقق الاندماج مع العالم في الداخل. ولكن ما طبيعةُ فعلِ الاندماج هذا؟ وما طبيعة العالم الذي به تندمج الذات؟

(1) أنظر في وصف هذه الفاعلية على سبيل المثال: درويش، في قصيدته «من فضة الموت الذي لا موت فيه» من ديوانه «هي أغنية هي أغنية»، ص 105 ـ 106.

يمكن القول، إن طبيعة فعل الاندماج قد جاءت انبثاقاً عن طبيعة اللحظة، والحالة التي يفيض منها هذا الفعل. فإذا كان هذا الفعل قد فاض عن حالة الاستغراق في الحلم، حيث يسود الفناء في حالات الفرح الذي لا يحد، والغرق في نشوة الحب، والارتماء في أحضان النسيان لكل هموم الأرض وأثقالها[1] وتحقق - من ثَمَّ - في لحظة الأبدية، وهي لحظة عابرة وجيزة تكاد تكون لازمنية[2] فإنه قد اتسم بكونه «فعل رؤيا إنخطافية» للعالم. فالذات في لحظة الاستغراق هذه تتوحد مع العالم الذي تنظر إليه. لأنها تنظر إليه بعين الفن بما هو شكل ولون، ولا تنظُر إليه على أنه ذاته العادية، فلا تعود الصورة أو المنظر أو الواقعة الجمالية شيئاً خارج الذات، بل يصبح الإثنان كياناً واحداً، ويمّحي الزمان والمكان ويتملك الذات وعيٌ واحد[3].

ففي أبيات درويش[4]:

لا توقفوني عن نزيفي!
ساعةُ الميلاد قلّدت الزمان، وجاولتني
كنتُ صعباً - حاولتني
كنت شعباً - حاولتني مرةً أخرى
أرى صفاً من الشهداء يندفعون نحوي، ثم يختبئون في صدري ويحترقون.

تأتي أولاً الأفعال الماضية المسندة إلى ساعة الميلاد على التوالي: «حاولتني، حاولتني» مكرراً مرتين، لتشير إلى طبيعة لحظة «التحوّل»المفضية إلى «حالة الاستغراق» أو «لحظة الرؤيا»، وأنها لحظة درامية يَنتصر فيها داعي الحرية الداخلي على داعي الضرورة الخارجي؛ وداعي التوحد بالممكن في الداخل، على داعي التلاشي في الجماعة «الشعب» في الخارج.

ثم يأتي ثانياً فعل «الرؤيا» المضارع «أرى» منبثقاً عن تلك اللحظة،

---

(1) أنظر: سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط أولى، 1980 م، ص 191.

(2) أنظر دائرة الإبداع، ص 77.

(3) نفسه، ص 77.

(4) «الخروج من ساحل المتوسط»، الديوان، ص 475، 476.

ليجسد اندماج الذات الرائية في عالم الرؤيا ممثلاً ـ هنا ـ بعالم الشهداء. ويتجلى هذا الاندماج على مستويين:

- **مستوى طبيعة العالم المفارقة:** فعالم الشهداء ـ هنا ـ يتسم بطبيعة مفارقة لعالم شهداء الخارج؛ فهو عالم حياة، لا موت، وحياته متحركة، لا جامدة، وحركة حياته باتجاه الذات الرائية، لا باتجاه سواها، واتجاهها نحو الداخل ـ صدر الذات، لا نحو الخارج، ولكن لتنتهي، في هذا الداخل، تلك الحياة، وهذه الحركة، بل هذا العالم بكليته. ليصبح بهذا عالماً تخلقه الذات ولكن لتتجاوزه؛ تبعث فيه الحياة، ولكن لتحكم عليه بالموت.

- **مستوى دلالة العالم الاحتمالية، أو الالتباسية:** فدلالة تجربة الشهادة، أو عالم الشهداء، تتسم ـ بناءً على تلك الطبيعة المفارقة ـ بكونها ـ إن الكلية أم الجزئية ـ دلالةً احتماليةً. فالشهداء هم شهداء الداخل ـ تجربة الرؤيا التجاوزية، أي عناصرها اللغوية والشعرية التي كانت قد أُنجزت، وهي تموت الآن، أو تحترق، لتحيا من جديد. وهم كذلك ـ وفي الآن نفسه ـ شهداء الخارج / الوطن، الذي اختارتهم الذات، وتختارهم، ليكونوا هدفاً (معادلاً) لرؤياها الداخلية، أو لتجربتها الإبداعية التجاوزية.

ولكن لماذا تجربة الشهادة دون سواها؟

ربما لأن هذه التجربة تمثل رؤية درويش لمأساوية الواقع العربي، ولا سيما في الأرض المحتلة. ومن هنا فقد برزت هذه التجربة وكأنها المحرق المفجر[1] لتجربة التجاوز الرؤياوية عنده. ويتجلى هذا بشكل أكثر وضوحاً في قوله[2]:

(1) أنظر في هذا مثلاً: «ضباب على المرآة»، الديوان، ص 271، 272، و«أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر»، ص 203، 204، و«مزامير» ص 391، وانظر أيضاً: «مديح الظل العالي»، ص 60، و«حصار لمدائح البحر»، و«تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط»، ص 139.

(2) «الحوار الأخير في باريس»، حصار لمدائح البحر، ص 61.

يلعبُ الموتَ، يألفُه، ويباريه، يعرفه جيداً، ويعرف كلّ مزاياه،
يشرح أنواعَه: طلقةٌ في الجبين فأسقط كالنسر فوق السفوح،
وقنبلةٌ تحت سيارتي فتطير ذراعٌ إلى الشرفات، وتكسرُ
آنيةَ الزهر، أو شاشةَ
التلفزيون؛

فالذات في تجربة الرؤيا هذه تستحيل مقتولةً قاتلةً في آن. تنفجر، وتفجّر، تنفجر في الخارج، بالقنبلة، الطلقة، الرصاص، ولكن لتفجر في الداخل عالم الشعر: أفقه (الشرفات) ولغته (آنية الزهر، أو شاشة التلفزيون). وبهذا تتماهى التجربتان الخارجية والداخلية لتمثلا وجهين لتجربة واحدة هي تجربة رؤيا التجاوز الشعرية.

وإذا كانت تجربة الموت هذه، قد أخذت في تجربة درويش شكل المعادل الخارجي لرؤيا التجاوز الإبداعية، فإنها فيّ تجربة المقالح تأخذ أيضاً شكل المعادل الخارجي ولكن لرؤيا الثورة الاجتماعية الممكنة، كما في المقطع التالي[1]:

(ضوران: الجامع الكبير
إمام الجامع ينهض من السجود الأول
ثم يقرأ: «القارعة ما القارعة، وما أدراك
ما القارعة، يوم يكون الناس كالفراش
المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش»
صوت الإمام يتصدع، جدار القبلة يتصدّع
تتوارى آية الكرسي عن الأنظار، يسقط السقف
ويسجد المصلون قبل أداء الركوع
وتذهب بيوت المدينة لأداء صلاة الموت).

ولكن أين رؤيا الثورة في هذه التجربة التي تصف واقعةً فيزيائية حدثت

---

(1) «قراءة في أوراق الجسد العائد من الموت»، أوراق الجسد العائد من الموت، دار العودة، بيروت، ط أولى، 1986 م، ص 7، 8.

في الواقع فعلاً؟ وهل حقاً هذه التجربة، تجربة وصف لواقعة[1]، لا تجربة رؤيا لثورة؟!

من المؤكد أن هذه التجربة تتكئ على الوصف، ولكن لتقول الرؤيا، تصف واقعةً فيزيائية لتقول رؤيا ثورية. ويتجلى هذا على مستويات متعددة أهمها:

- مستوى اختيار عناصر التجربة. إبتداءً من اختيار مسرح التجربة «جامع المدينة (ضوران)» دون منازل المدينة إلى «إمام الجامع» دون المأمومين به، إلى «صوت الإمام» دون جسده، و«جدار القبلة» دون جدران الجامع الأخرى.
- مستوى إقحام عناصر غريبة عن التجربة في سياق التجربة. كإقحام النص القرآن من سورة القارعة أولاً، ثم ـ وهذا هو المهم ـ إقحام آية الكرسي وهي تتوارى بين لحظة تداعي جدار القبلة، ولحظة انهيار السقف المؤذن بانهيار السلطة الكابحة للحرية ثانياً.
- مستوى الدلالة الالتباسية للعناصر، ولا سيما عناصر: «الإمام، الجدار، السقل، آية الكرسي» فهذه العناصر، وإن حملت ـ بحكم ارتباطها بواقعة محددة ـ دلالة مباشرة، إلا أنها تحمل في السياق العام لتجربة الشاعر دلالةً غير مباشرة تتعلق برؤيا السلطة السياسية والاجتماعية في اليمن.

غير أن هذا وحده لا يكفي، فالتسليم بأن المقالح قد رأى في فعل الزلزال الفيزيائي هذا فعلاً ثورياً يقوّض دعائم السلطة، يقتضي أن يكون المقالح قد رأى أيضاً مصدر ذلك الفعل، أو فاعله. إذ لا بد لفعل الثورة من فاعل، أو من قوة هي التي تكون قد قامت به. فأين هو هذا الفاعل؟ وما طبيعته؟!

ربما تقول رؤيا المقالح هذا الفاعلَ، أو تلك القوّة في المشهد

(1) يجب أن نشير في هذا السياق إلى أن الشاعر قد أبدع هذه القصيدة بعد حادث الزلزال المروِّع الذي ضرب بعض مناطق اليمن في 1982 م ومن تلك المناطق منطقة (ضوران) في محافظة ذمار.

التالي من النص نفسه[1]:

(ضوران: المدرسة الابتدائية..

يخرج ثعبان أسود من جدار المدرسة..

يقفز فوق الكراريس الملوّنة... يجري

نحو الباب هارباً.. يركض التلاميذ خلفه

مسرعينْ.. عندما يلتفتون وراءهم

يجدون المدرسة قد اختفت، ولا أثر

للكراريس ولا لمن تبقى من زملائهم. بقع من الدم...

تأوه مذبوح، أصابع تصرخ، أنفاس تعاتب الأفق...).

إن أصابع الاتهام لتشير ـ هنا ـ إلى عنصر قابع في نهاية المشهد هو عنصر «الأفق». ولكن لماذا الأفق؟ وهل يمكن أن يكون الأفق فعلاً هو الذي أحدث أو الذي يمكن أن يحدث زلزال الثورة؟

إن هذا هو ما تقوله رؤيا المقالح. فأفق الرؤيا الشعرية المتمردة هو البؤرة التي عنها انبثق زلزال الثورة ـ الحلم. هذه الثورة التي ستقوض ـ كما رأت الذات ـ السلطة بكل مؤسساتها، بما فيها المدرسة التقليدية، وبكل مستوياتها ـ بما فيها سلطة الثقافة الرسمية (الكراريس الملونة). وبكل رموزها ـ ومنها الجيل الخاضع لقمعها (التلاميذ الذين بقوا في المدرسة). ولا ينجو من زلزال هذه الثورة الحلم سوى جيل التلاميذ الذين انحازوا لرؤيا الذات المتمردة، أو لثعبان رؤياها الرافضة التي انبثقت عن جدار الواقع المأساوي (جدار مدرسة السلطة). فمن رحم الموت ولدت الحياة، أو ستولد الثورة.

وعند هذه النقطة تكون رؤيا المقالح قد التقت مع رؤيا درويش. فإذا كان درويش قد جعل من تجربة الموت التي يتعرض لها الإنسان العربي في الأرض المحتلة معادلاً لرؤيا تجاوزية ـ في الإبداع[2]، فإن المقالح قد

---

(1) نفسه، ص 9.

(2) نود التنبيه إلى أن وصفنا «تجربة الخارج» سواء عن درويش أو المقالح ـ بـ «المعادل» لا يعني ـ بحال ـ هامشية هذه التجارب، أو الوقائع، بل يعني أنها تمثل «الوجه» الحسي أو الواقع من «عالم التجربة» المقابل للمجرد، أو للحياتي والعالمان ـ كما سنلاحظ ـ يمثلان هدفاً مشتركاً لرؤيا التجاوز، أو للتجربة التجاوزية الإبداعية.

جعل، هو كذلك، من تجربة الموت الناجمة عن الزلزال في اليمن معادلاً لرؤيا تجاوزية في الإبداع أيضاً. وكل ما بينهما من فرق هو أن الأول رأى تلك الرؤيا، وهي ما تزال في حالة فعل في التجربة، في حين رآها الثاني وقد أصبحت في حالة فعل في الواقع خارج التجربة. فالمقالح رآها وهي تمارس دورها في الواقع، في حين رآها درويش وهي ما تزال تهيء لذلك الدور في سياق التجربة ذاتها. وكأن طبيعة محرق الخارج ـ تجربة الموت بالزلزال ـ هي التي أغرت المقالح بهذا التطوّر.

وإذا كانت تجربة الموت التي برزت ـ حتى الآن ـ موضوعاً لتجربة الاندماج بالعالم، قد كشفت ـ بما هي واقعة فيزيائية ـ طبيعة الفعل الاندماجي حين يكون موضوعه العالم الفيزيائي في الخارج، فإن تجارب أخرى تتسم بالتجريد والميتافيزيقية، كتجربة «الفراغ»؛ فراغ الخارج عن الوجود، قد هيمنت هي كذلك في تجربة الاندماج بالعالم، ولكن بما هي، محارق للتجربة؛ لا موضوعات للتجربة، وأفضت، من ثَمَّ، إلى إندماج بالعالم يختلف ـ طبيعةً وغايةً ـ عنه في تجربة الموت الآنفة. فهو عند السياب مثلاً، اندماج بعالم الحلم ذاته. ولكن أي حلم؟ إنه حلم الوجود. وأي وجود؟ إنه وجود ما يخلو من وجوده الوجود. إنه وجود الحب، أو وجود الحياة بما هي تجسيد للحب، هذا الوجود الذي أقفرت منه تجربة السياب في الحياة، ولكن لتمتلئ به تجربته في رؤيا الحلم. ولكن كيف؟! إن إندماج السياب بحلم الوجود لم يأت نتيجة شهوة فارغة، أو نزوة عابرة، بل جاء إنبثاقاً عن إحساس عميق بالفجيعة من فراغية العالم، وخوائية الآخر من مشاعر الحب النبيلة. يؤكد هذا أنه ظل يربط في تجربته بين الداخل والخارج باستمرار. فهو يجرب الاندماج في الخارج، ويجرب... ويحاول ـ دون كلل ـ أن يبحث في قفاره عن وجود ما، عن إمكانية ما للاندماج، حتى إذا ما أخفق، وتملكه إحساس عميق بالخيبة والفجيعة، لجأ إلى الداخل بحثاً عن وجود بديل في الممكن. فهو يتحول عن الخارج بوصفه عالماً خالياً من الوجود، إلى الداخل بوصفه عالماً ممتلئاً ـ أو ممكناً للوجود. ويتحوّل، من ثَمَّ، عن تجربة الاندماج بعالم الفراغ، إلى تجربة الاندماج بعالم الوجود، أو على

الأصح، عن تجربة لا إمكانية الاندماج، إلى تجربة إمكانية الاندماج. وتتجلى دراما التحول المأساوي هذا في النص التالي[1]:

وحتى حين أصهر جسملكِ الحجريّ في ناري
وأنزع من يديك الثلج، تبقى بين عينينا
صحارى من ثلوج تنهك الساري،
كأنَّكِ تنظرين إليّ من سُدُمٍ وأقمار،
كأنا، منذ كنا، في انتظارٍ ما تلاقينا.
ولكن انتظار الحب لقيا... أين لقيانا؟
تمّزق جسمُك العاري...
تمزّق تحت سقف الليل، نهدُك بين أظفاري...
تمزّق كل شيءٍ من لهيبي، غير أستارِ
تُحجِّب فيك ما أهواه.
كأني أشربُ الدمَ منكِ ملحاً، ظلَّ عطشاناً
من استسقاه؟ أين هواك؟ أين فؤادكِ العاريْ؟
أسدُّ عليك بابَ الليل، ثم أعانقُ البابا
فألثمُ فيه ظلّي، ذكرياتي، بعض أسراري...
وأبحث عنك في ناري
فلا ألقاكِ، لا ألقى رمادَك في اللظي الواري.
سأقذفُ كلَّ نفسي في لظاها، كل ما غابا
وما حضرا.
أريدُك فاقتليني كي أحسَّكِ
واقتلي الحجرا
بغيض دم، بنار منك... واحترقي بلا نار؟

فغعل التحوّل «أسدُّ» في الجملة «أسدُّ عليك باب الليل»، يمثل - بدلالته، وبموقعه في النص - مفصلاً هاماً، وحاسماً تحوّلات كبيرة، وعلى

(1) «احتراق»، ديوان السياب، جـ 1، ص 210، 211.

مستويات متعددة، أبرزها أنه تحوّل على مستوى علاقة الذات بالآخر ـ موضوع اندماجها ـ من علاقة كان شكلها قبل التحوّل: «أنا ↔ أنتِ» إلى علاقة أصبح شكلها بعد التحوّل: «أنا ↔ هو». ولهذا التحوّل دلالته العميقة على مأساة السياب؛ لأنه تحوّل يهدف إلى البحث عن وجود الموجود في غيابه. فالذات تتحوّل عن «الأنتِ» الحاضر معها في الخارج لتبحث عنه في غيابه في الحلم. تغلق على الموجود في الخارج بابَ الحلم، لتعانق وجوده في الحلم ذاته. فهي، بمعنى آخر، تنفصم عنه، ولكن لتندمج به؛ تنفصم عن وجوده الفيزيائي في الخارج، لتندمج بوجوده الميتافيزيقي في الداخل.

ولكن لماذا هذا الموقف؟!

من المؤكد أن موقف الانفصام لأجل الاندماج هذا قد جاءَ انبثاقاً طبيعياً عن طبيعة الآخر ـ موضوع الاندماج. هذه الطبيعة التي بدا الآخر ـ خلالها ـ موجوداً لا وجود له؛ لا نبض فيه لحياة، ولا حرارة فيه لحب، بل لا استجابة عنده لفعل، ليصبح بهذه الطبيعة شيئاً ما، أو واقعةً ما، ومن ثم موضوعاً لتجربة الاندماج في الحلم، لا لفعل الاندماج في الواقع. يؤكد هذا أن فاعلية الذات في الآخر قد اتسمت قبل التحوّل بكونها فاعلية هدم له، لا اندماج به؛ هدم للآخر كواقعة، لبنائه كممكن. فهي فاعلية «صهر لجسمه الحجري» و«نزع للثلج من يديه» و«تمزيق + شرب لجسده». في حين أنها بعد التحوّل (إغلاق باب الحلم دونه) تصبح فاعلية «عناق» و«لثم» أي فاعلية اندماج وتوحد بالممكن.

ولكن ما طبيعة هذا الممكن؟

إن إختيار الدال «باب» للدلالة على التحوّل إلى حلم الوجود، أو إلى الممكن الذي ظلّت الذات تبحث عنه في عالم الحلم ليشير إلى طبيعة مزدوجة للممكن. فهو «باب» يغلق ليفتح في آن معاً؛ يغلق دون الخارج، ليفتح على الداخل. تغلقه الذات دون وضعها في الخارج أو في الواقع؛ لتفتحه على وضعها في الداخل، أو في الحلم. تغلقه دون عالم الفراغ من الوجود، لتطلّ منه على عالم الامتلاء بالوجود. أو بمعنى أكبر تحديداً ومباشرة، تنفصم خلاله عن الحاضر لتندمج بالماضي. تنفصم عن «هنا»

و«الآن» لتتوحد بـ «هناك ـ في الأمس» هناك في جيكور حيث الوجود النابض بالحب، المتفجّر بالحياة[1]:

جيكورُ، جيكورُ، يا حقلاً من النور
يا جدولاً من فراشات نطاردها
في الليل، في عالم الأحلام والقمر
ينشرون أجنحةً أندى من المطر
في أول الصيف.
يا بابَ الأساطير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
. . . .
جيكور مدّي غشاءَ الظل والزهر،
سدّي به بابَ أفكاري لأنساهَا،
وأثقلي من غصُون النوم والثمر.

وإذا كانت تجربة «الفراغ»؛ فراغ العالم من الوجود قد اتسمت ـ عند السياب ـ بكونها تجربة فراغ من الحب بدرجة أساسية، وأفضت به، من ثَمَّ، إلى تجربة الاندماج بحلم الوجود في عالم خاص، هو جيكور ـ الماضي، أو جيكور ـ الحلم ـ مثلاً. فإنها ـ أي تجربة الفراغ ـ قد إتسمت عند عبد الصبور بكونها تجربة فراغ شامل من كل وجود حقيقي وأصيل، لتفضي به، من ثم، إلى تجربة اندماجية مفتوحة على المطلق، الذي يتعانق فيه الداخلي والخارجي، الخاص والعام، الآني والزماني، الحر والمقموع، الفيزيائي والميتافيزيقي، الإنساني والكوني، كما يتجلى في وصف عبد الصبور[2]:

في كل مساء،
حين تدق الساعة نصف الليل،
وتذوي الأصوات

---

(1) «أفياء جيكور»، الديوان، جـ 1، ص 186، 187، 188.

(2) «رؤيا»، ديوان صلاح عبد الصبور، ص 324، 325، وانظر باقي النص في 326.

أتداخل في جلدي، أتشرّب أنفاسي
وأنا دِمُ ظلي فوق الحائط
أتجوّل في تاريخي، أتنزّه في تذكاراتي
أتحدُ بجسمي المتفتتُ في أجزاء اليوم الميت
تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت
أتشابك طفلاً وصبياً وحكيماً محزوناً
يتآلف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب
أجدل حبلاً من زهوري وضياعي
لأعلّقه في سقف الليل الأزرق
أتسلّقه حتى أتمدّد في وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا في منتصف الليل.
....

وهكذا انبثقت طبيعة الفعل الاندماجي في تجربة هذا التيار من طبيعة التجربة الشعورية التي فاض منها. فهو اندماج بالخارج الخاص، أو بالواقعة الخاصة حين تمثل الواقعة الخاصة بؤرة التجربة الشعورية ومعادلاً في الوقت نفسه لرؤياها التجاوزية، وهو اندماج بالداخلي الخاص حين يكون في هذا الداخلي الخاص تعويض عن الخارجي، وتجاوز له. ثم هو أخيراً اندماج بالكونيّ حين يكون فيه تجاوز لمأساة الوجود بعامة. غير أن الوقوف على طبيعة الفعل الاندماجي بما هو تجسيد لعلاقة مع العالم يستدعي وقوفاً متأنياً على طبيعة هذا الفعل أيضاً، ولكن بما هو تجسيد لموقف من العالم. وإذا كان موقف شعراء الحداثة بعامة قد اتسم برفض العالم، فإن اندماج شعراء هذا التيار بالعالم قد جاء إنبثاقاً عن رغبتهم في تجاوزه، واتسم، من ثمّ، بطبيعة مواجِهَة له. ولكن كيف؟!

إن ما يتسم به فعل الاندماج بالعالم ـ كما ستكشف الفقرة التالية ـ هو أنه فعل «تغيير وخلق».

ثالثاً: التغيير والخلق

فالذات الشاعرة في تجربة هذا التيار ظلت تلح على تجربة الاندماج بالعالم، ولكن بهدف تفجيره، وتغييره. فهي تفجر العالم بخلق عالم آخر بديل هو من صنعها. تفجر ما هو واقعي، بما هو ممكن، وما هو مأساوي، بما هو مجاوز للمأساة. ففي قصيدة المقالح[1]:

إنه اللّيلُ...
تمتلئ العينُ من ماءِ هذا الدخان
ويمتلئ الأفقُ.
ترسمُ ريشتُه في الضُلوعِ خرائبَ مسكونةً بالسّوادِ
ويمتدُّ،
يمتدُّ ماءُ الدخان
يصير السوادُ المكانْ،
يصير الزمانْ
وتخرج جنّيةُ الخوفِ من مخبأ معْتِم
لا ظلالَ لهُ
ويضيء التعبُ.

قام الممكن ممثلاً بعالم القصيدة، من أنقاض عالمين متناقضين هما عالم الحزن الميتافيزيقي وعالم الكتابة الفيزيائي. هذان العالمان اللذان اندمجت بهما «أنا» المقالح لتفجرهما بما هما واقعان مأساويان، من جهة، ولتبني من أنقاضهما ممكناً مجاوزاً لمأساتهما من جهة ثانية. غير أن فاعليتي: الهدم، البناء، قد تمتا متزامنتين، بدأت الثانية حيث بدأت الأولى، وانتهت حيث انتهت. بمعنى أن عملية خلق الممكن قد بدأت مع بداية هدم الواقع، واكتملت مع اكتمال هدمه، لتصبح، من ثم، فاعلية واحدة ذات طبيعة مزدوجة. فهي فاعلية: هدم ـ بناء، في آن معاً. فالذات تهدم عنصراً، أو تزيح لبنةً عن بناء الواقعي، لتضعه ـ في الآن نفسه ـ لبنةً في بناء الممكن.

---

(1) «حالات»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 86.

وهكذا، إلى أن اكتملت عملية الهدم مع اكتمال عملية البناء.

ويتجلى هذا ـ بشكل أساسي ـ في سلسلة التحوّلات التي تعرّضت لها دلالة الرمز «ليل» وفاعليته في التجربة.

فقد تحوّل على مستوى الدلالة، من الدلالة على «تجربة الحزن الداخلية»، إلى الدلالة على «تجربة الكتابة الخارجية». أي من الدلالة على محرق التجربة، إلى الدلالة على التجربة ذاتها، من الدلالة على الميتافزيقي (الحزن) إلى الدلالة على الفيزيائي (الكتابة). ومن ثَمَّ فقد تحوّل على مستوى «فاعليته في التجربة»؛ من إنجازه فاعليةً خارجيةً تتمثل في حجب رؤية «الأنا» أولاً؛ إلى قيامه بفاعلية تحقق وجوديّ في الداخل ثانياً؛ إلى القيام بفاعلية تحقق، أو تجسُّد خارجية في الممكن ثالثاً.

وإذا انبثقت الفاعلية الأولى من طبيعة خارجية للرمز ـ بما هو «الليل» خارجي، يملأ العين والأفق، ويملؤهما بالماء، لا بالدموع وهو ماء نابع عن دخان (حريق خارجي)، لا عن حزن أو بكاء ـ فإن الفاعلية الثانية قد انبثقت عن طبيعة داخلية حيث تكتب ريشتُه (أي الليل) في الداخل ـ ضلوع الذات؛ لا في الخارج، وكتابته تجسُّدُ لوجوده في الداخل، لا وصف لوجوده في الخارج. أما الفاعلية الأخيرة فتتسم بطبيعة خارجية محضة، حيث تمثّلُ التحقُّقَ الفيزيائي في الزمان والمكان على الصفحة الفضاء.

غير أن من الدال في هذا السياق الإشارة إلى أن هذا التحوّل الأخير الذي اكتملت خلالَه ولادةُ الممكن ـ القصيدة، يمثل ـ بالنسبة لـ «أنا» الشاعر ـ تحوّلاً هاماً تخرج فيه «الأنا» من حالة إلى حالة، أو تتجاوز من خلاله حالةً بأخرى، وعالماً بآخر. كما يشير إلى هذا الفعل «تخرج جنية... وما بعده.. الخ.».

وإذا كان ممكن المقالح هذا قد قام من أنقاض عالمين تماهيا في تكوينه، فإن ممكن درويش التالي[1]:

(1) مديح الظل العالي، ص 87، 88.

صبرا ـ تنامُ. وخنجرُ الفاشيِّ يصحو
صبرا تنادي... من تنادي
كل هذا الليل لي، والليلُ ملحُ
يقطع الفاشيُّ ثدييْها ـ يقلُّ الليل ـ
يرقص حولَ خنجره ويلعقهُ. يغني لانتصار الأرز موالاً،
ويمحو
في هدوءٍ... في هدوءٍ لحمَها عن عَظْمِها
ويمدِّدُ الأعضاء فوق الطاولَة
ويواصل الفاشيُّ رقصتَهُ ويضحك للعيون المائلَهْ
ويُجنُّ من فرح، وصبرا لم تعد جسداً:
يَركّبُها كما شاءتْ غرائزُه، وتصنعها مشيئتُه.
ويسرق خاتماً من لحمها، ويعود من دمها إلى تلمودِهِ:
ويكون ـ بحر
ويكون ـ بر

قد قام ـ هو كذلك ـ من أنقاض عوالم كثيرة إندمجت بها «أنا» درويش وفجرتها تفجيراً شاملاً. وتومض هذه العوالم من سلسلة الانهيارات والتصدعات التي أصابت علاقة «الأنا»، بالعالم مرموزاً له بـ «صبرا». وأصابت ـ من ثَم ـ دلالةَ كل من طَرَفَيْ العلاقة، «الأنا» و«صبرا» على حدّ سواء. فصبرا مثلاً لم تبق «صبرا» الواقع المأساوي وحده، بل هي أيضاً «ضحية» الطغيان في كل آن. وهي «المخلوق» الخاضع لمشيئة الخالق الإلهية. وهي «اللغة» و«القصيدة» في تجربة «أنا» الشاعر. و«هو» «الفاشي» الصهيوني، و«السفاح» الطاغية في كل عصر، و«الخالق» الإلهي على النحو التالي:

1 ـ هو ↔ العدو الصهيوني ⟵يقتل الفلسطينيين⟶ في صبرا ↔ الواقع المأساوي ↔ تجربة القتل الجماعي التي تعرض لها الفلسطينيون في صبرا عام 1982 م.

2 ـ هو ↔ السفاح ⟵يُمثّل⟶ صبرا ↔ الضحية الإنسانية ↔ تجربة مستدعاة من الخيال لتقوم بدور الوسيط بين الواقعي والخيالي، أو بمزج

تجربة صبرا الواقع، بتجربة صبرا الخيال في: «3، 4، 5» التالية، فمهمتها مهمة المادة الكيميائية التي تقوم بعملية التحويل، ثم المزج.

3 ـ «هو» ↔ الإله الخالق ⟵يعيد خلق⟶ صبرا ↔ الكائن المخلوق ↔ تجربة الخلق الإلهي. وتومض هذه التجربة من قوله: «وتصنعها مشيئته. . .» إلى قوله «إلى تلموده».

4 ـ «أنا» ↔ الشاعر ⟵أفجر نظام⟶ صبرا ↔ اللغة الشعرية ↔ تجربة الشاعر مع اللغة، «تفجير اللغة» التي يجسدها الفعل «يمحو» وما بعده. . . الخ.

5 ـ «أنا» ↔ الشاعر ⟵أفجر نظام⟶ صبرا ↔ القصيدة ↔ تجربة الشاعر مع قصيدته المنجزة من جهة، ومع القصيدة العربية بشكل عام من جهة ثانية «تجاوزه الدائم لها».

وقد فجرت «أنا» درويش العالم الأول والثاني بمنحهما في «3، 4، 5» طبيعة مفارقة للواقع أولاً. ثم يجعل هذه الطبيعة المفارقة إمكانية للحياة، لا واقعاً للموت ثانياً. وفجرت «عالم المقدس» الديني الثالث بمنحه أيضاً طبيعة مفارقة لطبيعته في الأيديولوجيا الدينية أولاً. ثم بجعل هذه الطبيعة في «1، 2» بؤرةً للموت، لا إمكانيةً للحياة ثانياً. وفجرت «عالم اللغة» الرابع بمنح دوالّ اللة دلالات جديدة، ووظيفة جديدة. فالدال «صبرا» مثلاً، لم يبق ـ كما رأينا ـ دالاً على الواقعي وحده، بل دالاً عليه، وعلى غيره. ووجوده (أي الدال صبرا) في سياق الممكن، لم يبق وسيلةً لوجود آخر خارج عنه، بل غدا وجوده غايةً في ذاته. أما عالم الشعر الأخير، فيكفي لتأكيد فكرة تفجيره القول، إن هذا الممكن قد جاء انبثاقاً عن علاقة مركبة مع العالم، ومن ثَمَّ عن تماهي تلك العوالم المفجرة جميعها في تكوينه. فلئن كان ممكن المقالح السابق قد اتسم بالتركيب والازدواج؛ بالتركيب لكونه إنبثق عن تماهي عالمين (الحزن، الكتابة)، وبالازدواج لكون العالمين المتماهيين في تركيبه متناقضين؛ إن ممكن درويش الآنف قد دُمِغَ هو كذلك بالسمتين كلتيهما. غير أن أهم ما يميز سمة «التركيب» عند درويش أنه تركيب يصل إلى الغاية في الكثافة والتعقيد. فهو تركيب يقوم من أنقاض عوالم كثيرة يمكن أن تصل ـ كما رأينا ـ إلى خمسة عوالم. أما سمة الازدواج عنده

فتتميّز عن نظيرتها عند المقالح بكونها إزدواجاً بين الواقعي والخيالي، أو بين الفيزيائي والميتافيزيقي الخارجيين، لا بين الفيزيائي الخارجي، والميتافيزيقي الداخلي، كما في ممكن المقالح.

رابعاً: التجاوز المستمر

وتأتي هذه السمة التجاوزية لتجربة الاندماج في العالم، من كون طبيعتها الهدمية، أو التفجيرية لا تقف عند حدود الواقعي، بل تتجاوزه إلى الممكن الإبداعي ذاته. ذلك أن الممكن الإبداعي في تجربة هذا التيار لا ينهض على رماد الواقعي، أو المأساوي وحدهما، بل على رماد الممكن ـ القصيدة ـ المنجز أيضاً. فالممكن بعد اكتمال ولادته يصبح ـ هو كذلك ـ واقعاً، أو جزءاً من عالم الخارج الذي ينهض الممكن اللاحق على أنقاضه؛ بمعنى أنه يتعرض هو كذلك إلى عملية نقض أو هدم يتمخض عنها ولادة الممكن اللاحق، وهكذا إلى ما لا نهاية؛ ففي قول درويش[1]:

فاعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروت

أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذةً من اللهب.

يأتي أولاً فعل الاندماج «نرى» بما هو فعل حرية مشروط بوجود ضرورة «جداراً لنصيح» و«جداراً كي نرى». ثم يأتي ثانياً موضوع الاندماج. وهو ـ هنا ـ عالم مؤلّفٌ من عنصرين، يفني أحدهما الآخر، ويتجاوزه: «أفق + نافذة من اللهب». فلهبُ «نافذة» الرؤيا التمردية تحرق أفق الرؤيا المنجزة، لتستحيل هذه الرؤيا التمردية، رؤيا تجاوز تقوم ـ في كل آن ـ على أنقاض كل رؤيا شعرية سابقة. فهي تهدم ما أنجز، لتبني ما لم ينجز. أي أنها قاتلةٌ مقتولةٌ في آن. «ترى الأفق» لتحرقه، متجاوزةً إياه إلى سواه. ومن ثم يصبح الإبداع المنبثق عنها ـ كله نصاً مفتوحاً، ولانهائياً.

غير أن من المهم في هذا السياق القول، إن فكرة تجاوز الرؤيا

(1) «قصيدة بيروت»، حصار لمدائح البحر، ص 92، وانظر في هذا مثلاً: السياب، جـ 1، «القصدة والعنقاء»، ص 305، 306، و«مدينة بلا مطر»، ص 486 وما بعدها، والمقالح في «محاولة الكتابة بدم الخوارج»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 96، 97.

اللاحقة لكل رؤيا سابقة، لا تعني - في تجربة هذا التيار - القطيعة النهائية، أو الانفصام المطلق بين كل من الرؤيا اللاحقة، والرؤيا السابقة، بل تعني انبثاق اللاحق في رحم السابق. وهو انبثاق يقتضي بالضرورة قيام اللاحق بفاعلية نقض وهدم لكل سابق. ففي قول درويش[1]:

الظل يسند جبهتي
والأفق يشرب من نبيذ الشمس
ما شربت يدي،
في ذات يوم،
من ضفائر شعرك المشدود في جرح الغد
والظل يشربني كما شربت عيونُكِ
ضوء آخر موعد.

تقوم علاقة وجود بين كل من: «الأفق» أفق الرؤيا الشاعرية، و«شعر الذات الحر» (نبيذ الشمس) أولاً، ثم بين شعر الذات الحر (ما شربته يدها) و«لغة الممكن» (ضفائر شعرك المشدود في جرح الغد) ثانياً، ثم أخيراً بين «الكتابة الإبداعية» أو الوجود الإبداعي عموماً (الظل) و«الذات الشاعرة» ذاتها على النحو التالي:



(1) «يوم»، الديوان، ص 224، 225.

فإذا كان وجود أفق الرؤيا الشعرية قد ارتبط في العلاقة الأولى بوجود إبداع الذات الحر، فإن وجود إبداع الذات الحر هذا قد ارتبط، هو كذلك، بوجود لغة الممكن في العلاقة الثانية، كما ارتبط في العلاقة الأخيرة وجود الإبداع بعامة، بوجود آخر قصيدة للذات؛ وهكذا.

غير أن وقوع فاعلية الشرب في الفعل «يشربني» على الذات مباشرةً، دون إبداعها يشير إلى أن فاعلية النقض، أو الهدم التي يتعرض لها إبداع الذات المنجز، ويتمخض عنها ولادة الممكن ـ القصيدة ـ ليست فاعليةً سطحيةً، أو جزئيةً عابرةً، بل هي فاعلية كيانية عميقة لأنها لا تنقض الإبداع المنجز، بما هو كائن منفصل عن الذات، بل بما هو في مكان الكينونة منها. وهنا تكون الذات قد دخلت بكيانها كله في صميم عملية التحوّل، أو التجاوز. فهي كما تقول هذه العلاقة «شاربة» و«مشروبة» في آن؛ شاربة من خمر الحرية، ومشروبة من قبل الكتابة الشعرية. وهكذا يؤكد هذا ـ على مستوى آخر ـ أن تحوّل الذات المستمر لم يأت نتيجة شهوة فارغة، أو نزوة عابرة، بل جاء بمنزلة الاستجابة الطبيعية لناموس الصيرورة الذي خضعت وتخضع له حركة الكون والحياة بشكل عام. ومن ثم تصبح تحوّلات الذات مرموزاً لها بسرحان في قول درويش[1]:

....

هنا القدس.
يا امرأةً من حليب البلابل، كيف أعانق ظلّي..
وأبقى؟
خلقتَ هنا. وتنامُ هناك.
مدينته لا تنام. وأسماؤها لا تدوم. بيوت تغيّر
سكّانها. والنجوم حصى.
وخمس نوافذ أخرى، وعشر نوافذ أخرى تغادر
حائط

(1) «سرحان يشرب قهوته في الكافتيريا»، نفسه، ص 451.

وتسكن ذاكرة. . . والسفينة تمضي.

وسرحان يرسم شكلاً ويحذفه.

تناغماً طبيعياً مع تحوّلات عالمها ممثلاً بـ «القدس» بما هي أولاً، مكان متحوّل للحياة، ثم بما هي ثانياً، حياة متحوّلة في مكان، «خلقت هنا. وتنام هناك. . مدينة لا تنام. . . الخ». ثم بما هي ثالثاً، لغة متحوّلة لأحياء، أو بين أحياء «أسماؤها لا تدوم، بيوت تغير سكانها. . . الخ». ثم بما هي أخيراً وجود متحوّل في الزمن «. . والسفينة تمضي، وسرحان يرسم شكلاً ويحذفه»، لنكون بهذا قد وصلنا إلى عالم متحوّل، بل إلى كينونة متحوِّلة في سياق متحوّل كذلك.

خامساً: الكشف عن الوجود

وتأتي سمة الكشف عن الوجود في تجربة هذا التيار من حيث هي غاية التحوّل الرئيسة؛ فالذات الشاعرة في تجربة هذا التيار ظلت تلح على التحوّل عن العالم، بما فيه العالم الشعري، بهدف الكشف عن حقيقة الوجود. وبما أن الوجود ـ في رؤيا الحداثة بعامة ـ هو لا شيء خارج الزمن الإنساني[1]، فإن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها في تجربة هذا التيار ليست شيئاً أكثر من كشفها عن تجربتها، وهي تحاول إيجاد نفسها في الزمن، لتغدو تجربة الكشف ـ من ثم ـ تجربة إيجاد. فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو ـ في الآن نفسه ـ إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن. يؤكد هذا ارتباط فاعلية الكشف من حيث هي حركة تحوّل مستمرة في الزمن، بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة. يتحقق بتحققها، وينقطع عند توقفها. فوجود الذات كحياة السندباد في قول عبد الصبور[2]:

(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمُتْ)

مرهون بحركة الكشف المتحوّلة، ومنبثق عنها.

---

(1) أنظر: شكري عياد «من الأصول الفكرية للحداثة»، الحداثة (2) قضايا وشهادات، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، شتاء 1991 م، ص 186.

(2) «رحلة في الليل»، الديوان، ص 11.

غير أن فاعلية الكشف ـ الإيجاد هذه، لا تعني في تجربة هذا التيار كشفاً أو إيجاداً للذات في معزل عن العالم، أي بما هي ذات منسلخة عن العالم، أو منفصمة عن حركة الواقع، بل بما هي ذات مندمجة في العالم، ملتحمة في حركة الواقع. وهنا تغدو تلك الفاعلية ـ من ثم ـ فاعلية كشف وإيجاد للذات أولاً، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانياً. ففي قول درويش[1]:

هو الآن يرحل عنا
ويسكن يافا
ويعرفها حجراً. . . حجرا
. . . .
هو الآن يعلن صورته ـ
والصنوبر ينمو على مشنقةْ
هو الآن يعلن قصّته ـ
والحرائق تنمو على زنبقه.
هو الآن يرحل عنا
ليسكن يافا.

تستحيل فاعلية رحيل الذات، في لحظة الأبدية (الآن)، إلى فاعلية كشف، وإيجاد؛ في آن. فاعلية كشف عن وجودين يستحيل وجودهما في الآن نفسه، فاعلية إيجاد لوجودين آخرين. ففاعلية رحيل الذات عن «يافا» الواقع، هي أولاً، فاعلية كشف عن وجودين ممكنين: لـ «يافا»، ولـ «الذات»، في آن؛ لـ «يافا» بما هي عالم تسكنه الذات، لا المحتل، أو الغاصب، وتعرفه الذات، ولا تجهله. ولـ «الذات» بما هي ذات محددة الهوية (الصورة) والتاريخ (القصة). وهي ثانياً، وفي الآن نفسه، فاعلية إيجاد لوجودين ممكنين: للثورة على المحتل، ولبؤرة الثورة على المحتل في آن. للثورة مرموزاً لها بالحرائق التي تنمو على الزنابق، ولبؤرة الثورة مرموزاً لها بالزنابق التي تنمو عليها الحرائق، لتكون الذات الشاعرة قد حققت ـ بهذه

(1) «عائد إلى يافا»، الديوان، ص 400، 401.

الفاعلية المركبة ـ كشفاً وإيجاداً لذاتها هي أولاً، ولعالمها الذي تحوّلت إليه، أو إندمجت به ثانياً. غير أن فاعلية الكشف الإيجاد هذه، قد لا تأخذ ـ في تجليها الدلالي ـ شكلاً مركباً كهذا، بل تأخذ شكلاً بسيطاً تراوحَ في شعر هذا التيار بين الدلالة على الكشف، وعلى الإيجاد، وعلى البحث، لنكون بهذا أمام أشكال ثلاثة لتجلي تلك الفاعلية:

1 ـ شكل الكشف عن الوجود.

2 ـ شكل إيجاد الوجود.

3 ـ شكل البحث عن الوجود.

غير أن هذا لا يعني عدم تداخل دلالات هذه الأشكال بعضها في بعض، بل يعني أولية الدلالة، أو هيمنتها في شكل دون آخر. فأولية الدلالة في الشكل الأول للكشف عن الوجود، وهي في الثاني لإيجاد الوجود، وفي الثالث للبحث عن الوجود. غير أن المهم في هذا السياق هو تناول هذه الأشكال، أو الدلالات، ولكن في سياق البحث عن طبيعة هذا الوجود الذي ألحت عليه الذات الشاعرة ـ سواء أكانت كاشفةً عنه، أم موجدةً له، أم باحثةً عنه. وهنا يمكن القول إن طبيعة هذا الوجود قد جاءت منبثقةً عن طبيعة التجارب الشعورية التي انبثق عنها. ولأن التجارب الشعورية لشعراء هذا التيار قد اتسمت ـ من حيث هي تجارب مع الواقع ـ بالتمايز والاختلاف. فإن الوجود المنبثق عنها قد اتسم ـ هو كذلك ـ بالتمايز والاختلاف.

فعلى مستوى الشكل الأول، برزت فاعلية التحوّل عن العالم، بما هي فاعلية كشف عن وجود مفقود في حياة الموجود البشري، إما لأنه وجود مثال ما تزال الذات الشاعرة تطمح إليه، وتناضل لأجل تحقيقه. كما هو الشأن في الوجود الثوري الذي كشفت عنه تجربة المقالح في أبياته[1]:

مهرتي تركض الآن عارية

. . . .

أسمع الآن رجع حوافرها فوق صخر الزمان

---

(1) «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، الديوان، ص 621.

أرى صورتي في الصدى
وأرى فتى تتألق أحلامه
يتسلق خارطة الثورة البكر
ينتزع الشمس من أفقها ويقدمها للحبيبة مهرا
أراني أنازل بالكلمات وبالسيف غول الخرافة،
. . . .

وإما لأنه ما يزال وجوداً مجهولاً، على الذات أن تكشفه، كما هو في الوجود الشعري، أو الوجود في عالم الشعر، الذي ألحت عليه تجربة درويش في قوله[1]:

لأصوغ روحي من حطامي، أيها الشجر انكسرْ
لأرى خطايَ مدايَ فيّ. وأيها الشجر انفجرْ
كي أفتح الشبّاك للشباك فيّ. . . وانفجرْ
حرّيتي ـ لغتي.

وإما لكونه ما يزال وجوداً مقموعاً بضغط الضرورة المتجددة، كما في الوجود الكينوني الذي كشفت عنه تجربة كل من عبد الصبور في قوله[2]:

أصبحنا مثل الطين بقاع البئر
لا يملك أن يتأمل صفحة وجهه

ودنقل في قوله كذلك[3]:

حدّقتُ في الصخر؛ وفي الينبوعْ
رأيت وجهي في سمات الجُوْعْ!
حدّقت في جبيني المقلوبْ
رأيُتني: الصليبَ والمصلوبْ
صرختُ: كنتُ خارجاً من رحم الهناءةْ

---

(1) «هذا خريفي كله»، هي أغنية هي أغنية، ص 33.
(2) «كلمة قصيرة»، الديوان، ص 292.
(3) «سفر التكوين»، الديوان، ص 273.

صرختُ، أطلبُ البراءةُ
كينونتي: مشنقتي
وحبليَ السرّي:
حَبْلُها
المقطوعْ!



أما على مستوى الشكل الثاني ـ إيجاد الوجود ـ فتتجلى فاعلية التحوّل عن العالم من حيث هي فاعلية إيجاد لوجود يمكن وصفه بأنه:

أولاً: الوجود الممكن لمواجهة اللاّوجود. وقد تمثل ـ عند السياب ـ في وجود «الحياة» انبثاقاً من الموت، لمواجهة الشعور بالعدمية كما في قوله[1]:

نودّ لو ننامُ من جديد،
نودّ لو نموتُ من جديد،
فنومنا براعمُ انتباه
وموتنا يخبِّئُ الحياة،
. . . .
الموت في البيوت يُوْلدُ،
يولد قابيل لكي ينتزع الحياه
من رحم الأرض ومن منابع المياه

وفي وجود «الوطن» المثال ـ عند المقالح ـ لمواجهة الشعور بلا وجوده في الواقع، كما في قوله[2]:

كلّما اشتقتُ للوطن المستباح النجوم نشرت خريطته
في دمي،

(1) «مدينة السندباد»، الديوان، جـ 1، ص 464، 470.
(2) «وجه ص ن ع ا ء بين الحلم والكابوس»، الديوان، ص 573.

فوق جمجمة الشعر،
في عظمه،
. . . .

وفي وجود «الحرية» عند درويش لمواجهة القمع، والموت، في حصار بيروت، في قوله[1]:

ولكني أقول الآن: لا.
هي آخر الطلقات ـ لا.
هي ما تبقى من هواء الأرض ـ لا.
هي ما تبقى من نشيج الروحِ ـ لا.
بيروت ـ لا.

ثانياً: الوجود المقموع لمواجهة القمع. وقد برز هذا الوجود بوصفه المحظور في قول عبد الصبور[2]:

ـ هذي إذن جبالُ الملح والقصديرْ
وافرحا... نعيش في مشارف المحظورْ

ولكن ما طبيعة هذا المحظور؟!

تشير تجربة درويش الاستبطانية التالية[3]:

دقّتْ ساعةُ الدم
دقّتْ الموتى
ليفتتحوا نشيدَ الفرق بين العشق واللغة الجميله.
هو أنتِ
أنتِ أنا
يغيب الحاضر العلنيُّ

(1) مديح الظل العالي، ص 29، 30.
(2) «أغلى من العيون»، الديوان، ص 239.
(3) «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، الديوان، ص 575، 576.

يأتي الغائب السريُّ. .

يلتحمان. .

يتحدان في المتكلم المفقود بين البحر والأشجار والمدن

الذليله.

إلى أنه أولاً: «المكبوت» (الغائب السريّ) في عالم الباطن «اللاّوعي»، الذي ينوجد ـ هنا ـ بتماهيه، أو تعانقه مع «اللامكبوت» (الحاضر العلني) في عالم الوعي. كما تشير تجربة دنقل التالية الباحثة عن الوجود[1]:

أصرخ. . ليس يصلُ الصوتُ

أصرخ. . لا يجيب إلا عرقُ التربة والسكونُ والموتُ

. . . .

أسقط واقفاً. .

وخائفاً.

أن يحمل الصدى ندائي للهوائيات. .

فوق أسطح البيوتْ

أن تُغْشِيَ الرمالُ صوتيَ المضيءَ

صوتيَ المكبوتْ

أبكي إلى أن يستدير الدمع في الحفره

أبكي إلى أن تهدأ الثوره

أبكي إلى أن ترسخ الحروف في ذاكرة الترابْ

إلى أنه ثانياً: «المكبوت المناوئ» للسلطة، أو المواجهة لقمعها. فهو فضلاً عن كونه صوت الوجود الكينوني، صوت الوجود الثوري المضيء للآخر، والمزلزل للسلطة بكل مستوياتها ومؤسساتها.

ثالثاً: الوجود الخالق. ويتمثل في «الوجود البكر للغة» أو عبر اللغة. هذا الوجود الذي انوجد انبثاقاً من فاعلية «تفجير اللغة» بما هي جزء من

---

(1) «الهجرة إلى الداخل»، الديوان، ص 230.

العالم، الذي ألحت الذات الشاعرة، في تجربة هذا التيار، على تفجيره، وتغييره. وقد جاء وصف فاعلية التفجير هذه في قول درويش[1]:

تعلّمتُ كلَّ كلام يليق بمحكمة الدّم كي أكسر القاعدهْ.

تعلّمتُ كل الكلام، وفككتُه كي أُركِّب مفردةً واحدهْ.

وقد برز هذا الوجود بوصفه الوجود الكينوني الذي عنه ينبثق كل وجود. فهو عند السياب، «طينة الخلق»، أو مادة تكوين الوجود. كما في قوله واصفاً تجربته مع العالم واللغة[2]:

ويُمْنَايَ: لا مخلبٌ للصراع فأسعى بها في دروب المدينه

ولا قبضة لانبعاث الحياة من الطين..

ولكنها محض طينه.

وهو عند عبد الصبور «تراب» التكوين، أو «أصل» الكينونة الذي منه أو عنه ينبثق الوجود الإنساني برمته. كما في قوله واصفاً دَوْرَ «السأم» في عملية خلق هذا الوجود[3]:

....

ويهبط السأم

يغسلهم من رأسهم إلى القدَمْ

طهارةً بيضاءَ تنبُتُ القبورَ في مغاور الندمْ

ندفنُ فيها جُثَثَ الأفكار والأحزان، مِنْ

ترابها...

يقوم هيكلُ الإنسانْ

إنسان هذا العصر والأوانْ.

وإذا كان هذا الوجود الكينوني ـ اللغوي، قد وجد بفعل تفجير الذات للغة، فإن وجود الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار قد جاء ـ هو كذلك ـ

(1) «أنا من هنا»، ورد أقل، ص 13.
(2) «جيكور والمدينة»، الديوان، جـ 1، ص 419.
(3) «الظل والصليب»، الديوان، ص 148، 149.

إنبثاقاً عنه، بما هو مادة الوجود، وأداته. لتصبح علاقة الذات الشاعرة به ـ من ثم ـ علاقة انبثاقيةً. بمعنى أن وجود كل منهما قد انبثق من وجود الآخر. فوجود الذات انبثق من وجود اللغة البكر، ووجود اللغة البكر انبثق من وجود الذات وهكذا، وإذا كان وجود اللغة قد اتسم ـ بما هو مادة الخلق وأداته ـ بطبيعة خارقة. فإن وجود الذات، هو كذلك قد بدا ـ بما هو قدرة خارقة على الخلق ـ وجوداً خارقاً أيضاً. يؤكد هذا قول درويش[1]:

العرش خاتمةُ المطاف، ولا ضفاف لقوّتي
ومشيئتي قدرٌ. صنعتُ أُلوهتي
بيدي، وآلهة القطيع مُزَيَّفَهْ

وقد بدا هذا الوجود الخارق للذات، بما هو فاعلية خلق، أو إيجاد لوجود خارق، تمثّل بوجود رؤيا ثورية مغيّرة للواقع كما في قول المقالح[2]:

سقط الضوءُ...
في أضلع الأرض، في صدرها يرقد الآن،
أحرف أشعاره تتدلّى بروقاً،
قنابلَ
تنحب موتاً
وتغتال ليلَ يزيد وأنصاره
وجنود المساومة الزرق
ها هي ذي الآن تمطرُ رؤيا
وتحتل ذاكرة الشمس
ترحل عبر الزمان إلى كل جيل.

بل وخالقة للعالم بخلقها معنى لوجوده. كما في قول السياب[3]:

ومن آجُرّةٍ حمراء ماثلة على حُفره

(1) «أوديب»، هي أغنية هي أغنية، ص 79.
(2) «المساومة»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 38.
(3) «في المغرب العربي»، الديوان، جـ 1، ص 401.

أضاءَ ملامحَ الأرضِ
بلا ومض
دَمٌ فيها، فسمّاها
لتأخذ منه معناها
لأعرف أنها بعضي
لأعرف أنها ماضِيَّ، لا أحياه لولاها
وأني ميِّتٌ لولاه، أمشي بين موتاها.



أما على مستوى الشكل الثالث - البحث عن الوجود - فقد برزت فاعلية التحوّل عن العالم، بما هي فاعلية بحث عن وجود مفقود، هو عند عبد الصبور والسياب - وجودهما الماضي، الذي أخذا يلحان - ببحثهما عنه في التجربة - على خلقه، أو إعادة خلقه ليعيشاه - في الحاضر - ممكناً، بعد أن عاشاه في الماضي واقعاً. وكما يتجلى في تجربة عبد الصبور[1]:

وصنعتي يا سادتي مغني
معانق قيثارتي،
فؤادي المطعون بالسهام الخمسة
صندوق سري،
خزانة المتاع، روضتي وقبري
أزرع فيها جثتي، خلقتها في زمني المفقود
أدفنها في صدرها المفنود
أزورها في خلوة الوجد، إذا داهمني المساء
أكشف عنها الكفنا
أقيمها، أنيمها ممدودةً، أطرد عنها الوسنا
أنظر في عيونها الماسية البكماء

---

(1) «استطراد اعتذار عنه»، الديوان، ص 280.

ثم أولي هارباً للكأس والبكاء.

وهو عند المقالح وجود «الجماعة» بما هو هويّة ضائعة لـ «صنعاء» في قوله[1]:

. . . .

الحجارة في وجه صنعاء أسئلة تتدفّق في غسق الليل

خيط من الدم يلمعُ

يعدو الجوادُ وحيداً وفي عينه دمعةٌ تتألّقُ

أين الفتى؟!

ووجود «الأمة» بما هو هويّة ضائعة لـ «فلسطين» المحتلة في قوله أيضاً واصفاً تجربة شاعر المقاومة الفلسطينية[2]:

في البراري يسير بطيئاً

يفتّش عن ذاته في الحطامْ

يُفَتّش عن لونه في الحطامْ

يُفتش بين الحطام عن البندقيهْ

يبحث عن وطن لم يعد قائماً

يرقبُ الآن ساعَتَهُ

ربما اغتالهُ الوقتُ

واحترقتْ بندقيّتُه في دم الانتظارْ

وهو عند درويش وجود «الذات الشاعرة» من حيث هو حضور في لحظة الأبدية ـ الجمالية، أو في لحظة الاندماج بعالم القصيدة[3]. وهنا لا تعود الذات الشاعرة تهدف من تحوّلها عن العالم الواقعي إلى البحث عن وجود مفقود ـ إن لها أم للآخر ـ بل عند وجودها الممكن في الزمن. وهو

---

(1) «ذو نواس. . البحر. . والاغتيال»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 42. وانظر: قصيدة «الخروج من دوائر الساعة السليمانية»، ص 14، و«إلى عيون (إلزا) اليمانية»، الديوان، ص 635، 636.

(2) «نقوش وتكوينات في جدار الليل الفلسطيني»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 21.

(3) أنظر في هذا مثالاً: «بين حلمي وبين اسمه كان موتى بطيئاً»، الديوان، ص 494، 495.

وجود ظلت الذات الشاعرة ـ بهدمها المستمر لعالم القصيدة ـ تخلقه لنفسها في حركة مستمرة، ولانهائية. ونجد وصفاً لهذا الوجود الدائم الصيرورة في قول درويش نفسه[1]:

والحلم يأخذ شكله
فيخاف
لكن المدينةَ واقفهْ
في أوج قيدي
وانفجار العاصفهْ

. . . .

والحلم يأخذ شكله
فيخاف
لكن المدينة واقفهْ
في شعلة النار الطليقهْ
في شرايين الرجال. . .

وهنا يمكن القول، إن الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار ظلت ـ كما لاحظنا ـ تنظر إلى «ذاتها» على أنها ـ في آن واحد ـ «فردية» و«جماعية» أو «شخصية» و«معمّمة»؛ فهي «فردية» بمسؤوليتها، واختيار موقفها، وهي «جماعية» في همِّها، واختيار مصيرها، ومن هنا فقد جاء «وجودها» الذي كشفت عنه مدموغاً بأنه:

أولاً: وجود مركب؛ لأنه «وجودها» هي أولاً، ووجود «عالمها» الذي تندمج به ثانياً.

ثانياً: وجود دينامي؛ لأنه وجود لموجود متطور، في عالم متطور.

ثالثاً: وجود درامي: لأنه ينهض من «اللاّوجود» ويتجاوزه.

رابعاً: وجود يهدف ـ نتيجةً لذلك وبدرجة أساسية ـ إلى «إنقاذ الوجود»: الفردي والجماعي على حد سواء.

---

(١) «هذه صورتها وهذا انتحار العاشق»، نفسه، ص 577، 578، 579.

الفصل الثاني

الانفصام عن العالم

تتجلى تجربة الانفصام عن العالم ـ في شعر هذا التيار[1] ـ من خلال غياب الآخر ـ الإنساني، أو واقعه عن عالم الذات الإبداعي، غياباً يؤكد ـ من ناحية ـ قيام هذه التجربة الانفصامية في وعي الذات، ويحيل تجربة الذات الإبداعية ـ من ناحية ثانية ـ تجربة قطيعة مع الآخر، أو تجربة تجاوز له.

غير أن غياب الآخر هذا قد أخذ ـ في خطاب هذا التيار ـ شكلين رئيسين: شكلاً إيجابياً تمثل في حضوره ـ لغوياً ـ في بنية الخطاب الإبداعي، وشكلاً سلبياً أو مطلقاً، تمثل في غيابه حتى على مستوى البنية اللغوية للخطاب. وفي الشكل الأول تأخذ تجربة الانفصام عن الآخر معنى «رفضه» أو التمرد عليه؛ في حين تأخذ في الشكل الثاني معنى «تجاوزه» أو «التحرر» من ضغطه، لتصبح تجربة الذات الإبداعية ـ من ثم ـ تجربة حضور، أو «وجود» «تمركز» أو وَجَدَ شرطه في موجودين: في «الآخر» مرفوضاً في الأول، وفي «سواه»[2] بديلاً عنه في الثاني؛ لنكون بهذا أمام تجربتين لوجود الذات: تجربة تتكئ في وجودها على الآخر، وأخرى تتكئ في وجودها على موجودات أخرى سواه.

---

(1) وأعني به تيار أدونيس، ويوسف الخال، وقاسم حداد، ومن حذا حذوهم من شعراء الحداثة

(2) أنظر ملامح هذا «السّوى» في الفقرة القادمة، من هذا الكتاب.

وهذا يعني أن الذات الشاعرة لم تبق ـ في تجربة هذا التيار ـ مُرتبطةً بالآخر من حيث هو ذات إنسانية، أو وجود آخر يمكن التفاعل معه، أو تحقيق الوجود الفردي من خلاله. بل بوصفه معطىً من معطيات تجربتها، أو مجرد محيط لمركزيتها. ومن ثم فلم يبق هناك ضرورة لأن يأتي ذلك المعطى، أو هذا المحيط في شكل آخر إنساني، أو حضاري، بل يمكن أن يأتي في شكل آخر لا إنساني، قد يكون ـ وهو الطاغي فعلاً ـ شيئاً ما من أشياء الطبيعة، أو كلمةً ما من كلمات اللغة، أو رؤية ما من الرؤى المتعلقة بالإبداع، أو الواقع. ومن هنا ندرك خلفية ذلك الغياب، غياب الآخر، الذي طغى في تجارب هذا التيار طغياناً بدا السمة الدامغة لخطاب تلك التجارب. فالآخر الإنساني، الأصل فيه ـ كما سنلاحظ ـ أنه غائب عن عالم الذات، أو عن عالم وعيها، وهو لا يحضر ـ حين يحضر إلى عالم الذات ـ إلا لتمارس قمعه، أو تغييبه من جهة، أو لتجعل منه ـ كما هي في أفضل حالاتها معه ـ مجرد معطى لتجربتها الوجودية الإبداعية من جهة ثانية. .

يؤكد هذا أنه على مستوى شكل غيابه ـ حضوره الأول، لم يحضر إلا من حيث هو موجود يمكن ـ حتى الآن على الأقل ـ اتخاذه محيطاً لمركزية الذات الشاعرة، ففي قول أدونيس[1]:

«أهيجُ الضباع فيكم وأهيِّجُ الآلهة. أزرع فيكم الفتنة
وأرضع الحُمَّى، ثم أعلّمُكم أن تسيروا بلا دليل. إنني قطبٌ
في استواءاتكم، وربيعٌ يمشي. إنني ارتجاجٌ في حناجركم، وفي
كلماتكم نزيف مني».

تتجلى تلك المركزية في محيطية الآخر من طبيعة العلاقة بين «الأنا» و«الآخر» أولاً؛ فهي علاقة من طرف واحد هو الذات التي بدت فاعلةً، في حين بدا الآخر مفعولاً به، أو محلاً لفعلها فيه، ثم ثانياً من طبيعة فعل الذات في تلك العلاقة، فهو فعل خارق، لأن تأثيره يتجاوز الإنساني، إلى الحيواني المتوحش (الضباع) بل إلى الإلهي الخارق أيضاً (أهيج الآلهة)، وأخيراً من

(1) «مزمور»، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط 5، 1981 م، جـ 1، ص 356.

طبيعة الغاية التي لأجلها أنشئت تلك العلاقة، فهي علاقة ظلت تهدف إلى تحقيق وجود خارق للذات الشاعرة ليس إلا.

وهنا، وفي ظل وجود الذات الخارق هذا لا يبقى لحضور «الآخر» من معنى، أو من دور يؤديه في سياق التجربة سوى ما يمكن أن يقوم به من دور أداتي، هو أشبه ما يكون بدور المحيط إزاء مركزه. وهو دور سلبي أحال الآخر ـ لعدم قيامه على التفاعل والمشاركة ـ محيطاً هشاً، أو هامشياً ظل يستمد قوته، بل وجوده من قوة مركزه. ليس هذا فحسب، بل أصبح وجوده ـ من ثَمّ ـ مهدداً بالتجاوز، أو عرضةً للتخطي، تخطي الذات الشاعرة المركزية. وهذا ما حدث في الواقع، فالذات الشاعرة في تجربة هذا التيار لم تُطق أن تتمادى ـ في علاقتها بالآخر ـ إلى أبعد من هذا، إذ سرعان ما تحوّلت عنه معلنةً انفصامها عنه، أو قطيعتها النهائية معه. وهو إعلان يعبر ـ بوضوحه، ومباشرته ـ عن موقف رافض للآخر ساعٍ إلى تجاوزه.

فما خلفية هذا الموقف؟ وما تجلياته؟!

يمكن القول إن الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار قد إنطلقت في رفضها للآخر، من رؤية مزدوجة للوجود: وجودها الذاتي الذي تسعى الى فرض هيمنته على كل وجود؛ ووجود الآخر الذي برز ـ بوصفه عقبة في طريقها إلى ذلك الوجود. وقد بدا لها أن وجودها ـ وهو الوجود الحقيقي، المكتفي بذته، الخالق لغيره ـ لا يمكن له أن يتكئ على وجود الآخر، فضلاً عن أن يتعايش مع وجود للآخر يناقض، بل يناهض ـ من حيث هو وجود زائف ـ كل وجود حقيقي لها.

يؤكد هذا وصف أدونيس لوجود الآخر ذاك بكونه «وجوداً» من البرص يهدد وجوده الكينوني في قوله[1]:

«تتقدمون كالبرص نحوي، أنا المربوط بترابكم. لكن لا شيء يجمع
بيننا، وكل شيء يفصلنا. فلأحترقْ وحيداً، ولأعبر بينكم

(1) نفسه، ص 356.

رمحاً من الضوء. . .».

وبكونه «وجوداً» من «الوسخ» يستهدف «وجوده الرؤياويّ» في قوله أيضاً[1]:

«أنتم وسخٌ على زجاج نوافذي، ويجب أن أمحوكم، أنا الصباح الآتي، والخريطة التي ترسم نفسها. . .».

وبهذا تكون الذات الشاعرة قد أعلنت موقفاً نهائياً ومسوّغاً من الآخر ـ فهي ترفضه لزيفه، وتتجاوز وجوده لتنطلق في أسطرة وجودها بعيداً عن ضغطه. ولكن كيف؟!

إن تجاوز الذات للآخر من حيث هو كائن جماعي، لا شخصي، يعني نفيه عن عالمها، أو بتعبير أدق، نفيها هي نفسها ـ مكانياً ـ عن عالمه. وهو نفي يقتضي ـ بالضرورة ـ نفياً زمانياً تتحوّل بموجبه إلى الحلم. والنفيان: المكاني والزماني، يقتضيان عالماً بديلاً تكون الذات الشاعرة قد نفت نفسها ـ مكانياً وزمانياً ـ إليه. فما هذا العالم؟!.

إن الذات الشاعرة قد تجاوزت في تجربتها الوجودية مع العالم، «عالم الآخر» المعلوم، والمحدد، فإنه لم يبق أمام تجربتها لوجودية تلك سوى المجهول الذي استحال ـ في تجربة هذا التيار ـ عالماً ظلت الذت تبحث عنه، أو تكشفه في حركة دائمة من التحوّل الدائم. وأصبحت تجربتها الإبداعية ـ من ثم ـ تجربة وجود «في المجهول» تكشفه لتكشف وجودها عبره. ولكن ما طبيعة هذا المجهول؟ وما خصائصه المميزة؟!!

إذا كان المجهول قد إرتبط في تجربة هذا التيار بالتجربة الإبداعية ارتباطاً بدا هذا المجهول خلاله أنه لا شيء سوى عالم التجربة الإبداعية، وأن التجربة الإبداعية ليست سوى تجربة كشف عن المجهول، أو تجسيد له، فإن البحث عن طبيعة هذا المجهول يغدو ـ بالضرورة ـ بحثاً عن طبيعة التجربة الإبداعية ذاتها، من حيث إنها التجسيد الحي والموضوعي الذي يمكن إخضاعه للنظر والتحليل. ومن هنا يمكن القول، إن التجربة الإبداعية ـ

---

(1) نفسه، ص 357.

في هذا التيار ـ قد تميزت بشكل أساسي وجوهري بكونها أولاً تجربة تحوّل عن الخارج إلى الداخل، أو عن المعلوم إلى المجهول.

أولاً: من المعلوم إلى المجهول

فالذات الشاعرة في تجربة هذا التيار ظلت تتحوّل عن الخارج إلى الداخل، عن الخارج بوصفه عالم الرؤية والوضوح والتحديد، إلى الداخل بوصفه عالم الرؤيا والغموض واللاّتحديد ومن ثم عن لعالم المرئي المعلوم في الخارج، إلى العالم اللاّمرئي، المجهول في الداخل.

غير أن ما يهمنا في هذا السياق هو التركيز على طبيعة الفعل التحوّلي من جهة، وآلية تحققه من جهة ثانية.

وعلى المستوى الأول يمكن القول، إن طبيعة فعل التحوّل في تجربة هذا التيار ـ وفي كل تجربة تقوم على التحوّل ـ فظلت مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الخلفية التي تفضي إلى هذا التحوّل، وبطبيعة الدور الذي يناط به القيام به. وبما أن خلفية هذا الفعل لم تبق في الواقع الاجتماعي، أو في الذات الشاعرة من حيث هي ذات جماعية، ـ كما رأينا في التيار الأول ـ بل في الذات المنفصمة عن الواقع، وهي ذات «فردية» غير معممة، فإن طبيعته قد جاءت انبثاقاً عن هذه الذات الفردية، لأسطرة وجودها. ومن هنا، فقد دمغ هذا التحول بطابع «المفارقة للواقع». وقد تجلى هذا على مستويات متعددة أهمها:

ا ـ مستوى دلالته التعبيرية على المحرق المفجر له. وقد تميّز ـ على هذا المستوى ـ بكونه فعل «حرية» سقط عنه ـ بتجاوزه للواقع ـ شرطُ الضرورة، فالذات الشاعرة لم تبق مدفوعةً إليه من الخارج، بل مجذوبةً إليه من الداخل. يؤكد هذا القول أدونيس[1]:

ينجرح
يتخذ من جراحه آلات لحفر الأعماق ويسأل

---

(1) «مفرد بصيغة الجمع»، نفسه، جـ 2، ص 532.

كيف يخرج وليس له خارج جسده إلا جسده؟

حيث يبدو فعل التحوّل المحرقي (المعبر عنه بصيغة المطاوعة «يَنْجَرِحُ» وما بعده):

- آنياً عابراً، لأنه وليد لحظة زمنية، لا لحظة تاريخية.
- وسطحياً هامشيّاً، لأنه وليد سلطة، لا علاقة.
- وميتافيزيقياً متعالياً، لأن جذوره في الذات، لا في الواقع، في الداخل، لا في الخارج.
- ومن ثم مختلقاً مفتعلاً، لأن الذات تهدف من ورائه إلى اكتشاف مجهول، لا إلى تجاوز معلوم.

يؤكد هذا ـ على مستوى آخر ـ أن «معضلات كيانية» كالغربة، والفراغ والقلق، واليأس، والحيرة، والملل، والضياع، والكآبة، ليس لها ـ وهي معضلات إنسانية عامة ـ من وجود خارج الذات، إذ تتبدد هي كذلك أمام سلطة الذات لتصبح جزءاً من عالمها الداخل، فتبرز إلينا وقد استحالت مجرد محارق إبداعية ليس إلا. وهي حين تمارس دورها المحرقي في التجربة لا تمارسه لكونها معضلات كيانية دافعة إلى التجربة، بل لكونها محفزات داخلية إلى التجربة. فالقلق في قول أدونيس[1]:

«أنا بيت الضوء الذي لا يضاءُ:
قلقي شعلةٌ على جبل التّيه
وحبي منارةٌ خضراءُ».

لم يبق أولاً قلقاً إنسانياً، بل شخصياً، لأنه متعلق بذات فاعلة، لا تقبل فيها فاعلاً. فهي «بيت الضوء الذي لا يضاء». ولم يبق ثانياً قلقاً وجودياً كيانياً، بل فنّياً عابراً، لأنه ـ كالحبّ ـ شعلةٌ تغري وتجذب إلى التجربة، لا معضلة تخيف فتدفع نحو التجربة، ومن ثم لم يبق ثالثاً قلقاً خالقاً للتجربة، بل مخلوقاً بالتجربة، تخلقه الذات لأجل التجربة، ولا تنطلق منه لخلق وجودها في التجربة، فهي تستدعيه كمحرق لتخلق تجربة متجاوزة،

---

(1) «أوراق في الريح»، نفسه، جـ 1، ص 112.

ولا تنطلق منه ـ من حيث هو محرق لتجربة تجاوزية له. أي أنها تقيمه لتهدمه، وتخلقه لتتجاوزه، ليغدو بهذا ـ أخيراً ـ موصوفاً لا مجسداً، تصفه الذات كموضوع للتجربة، ولا تجسده كعالم للتجربة، وشتان بين وصف العالم، وبين تجسيده.

ومما يؤكد هذا ـ على مستوى آخر ـ أن فكرة «الاستدعاء» استدعاء الهمّ الوجوديّ كمحرق للتجربة ـ التي أشرنا إليها آنفاً ـ قد برزت هي كذلك، في تجربة هذا التيار بروزاً استحالت معه ـ في كثير من الأحيان ـ إلى نوع من «الغناء»، ويتجلى هذا واضحاً من غناء أدونيس لـ «الضياع» في قصيدة له بعنوان «الضياع»[1]:

ألضياع الضياع...
الضياعُ يخلّصنا ويقود خطانا
والضياعْ
ألَقٌ سواه القناعُ؛
والضياع يوحّدنا بسوانا
والضياع يعلق وجه البحارْ
برؤانا
والضياعُ انتظارْ

فـ «الضياع» في أغنية أدونيس هذه لم يظل «معضلةٌ» إنسانية تدفع «أناه» الضائعة إلى البحث عن طريق لتجاوزها، بل غدا ـ شأنه في هذا شأن المعضلات الوجودية الأخرى ـ «بؤرةٌ» للخلاص الإنساني، تغري «أناه» بركوب كل طريق من شأنه أن يفضي إليها، بما في ذلك «إستدعاؤها» عن طريق التجربة، بـ «الغناء» لها تارة، وبـ «وصفها» تارة أخرى[2]، وهو أمر قد

---

(1) «الضياع»، نفسه، جـ ١، ص 395.

(2) أنظر في هذا مثلاً وصف أدونيس لـ «الحيرة» و«اليأس» في قصيدة له بعنوان «صورة يأس وصفية»:

ماش على أجفانه سادراً
يجرّه مديد آهاته
تلطمه الحيرة أنّى مشى

=

جعل - من ناحية - من التجارب المنطلقة عن هذه المعضلات الإنسانية - أو المتكئة عليها على الأقل - تجارب وصفية مخترقة بهذه القضايا بما هي أفكار موصوفة في التجربة، لا بوصفها محارق مفجرة للتجربة. غير أنه - من ناحية ثانية - يدفعنا إلى إعادة النظر في رؤية شعراء هذا التيار لـ «طبيعة الخلاص» الذي ينسبونه إلى تلك المعضلات الكيانية التي يلحون عليها. وإذا كانت التجارب المتكئة على هذه المعضلات قد أشارت إلى طبيعة الخلاص الذي يهدف إليه شعراء هذا التيار، وحدَّدته - من ثم - بما يمكن وصفه بـ «الخلاص الشعري» أو «الخلاص الوجوديّ» عن طريق الشعر، فإن التجارب الأخرى التي لم تنطلق عن هذه المعضلات قد تؤكد هي كذلك - لكونها تجارب تعبر عن مواقف - فكرة الخلاص الشعري هذه، وتعمقها. ذلك أن هذه التجارب قد ظل يسكنها همُ واحد هو همُّ «الوجود» عن طريق الشعر، على نحو بدت معه تلك التجارب مخترقةٌ - إن وصفاً أو تجسيداً - بأفكار ورؤى لا تخرج - في الغالب - عن إطار مشكلة: «الشعر واللغة» ودورهما في تحقيق الخلاص الإنساني. وسيتجلى هذا بوضوح في تناولنا لطبيعة العالم - المجهول الذي ألحت الذات على الاندماج به، والكشف عنه في التجربة، في الفقرة التالية.

2 - مستوى دلالة التحوّل التعبيرية على الوجود الذي يفضي إليه.

وتكفي الإشارة هنا[1] إلى أن الحلم - وهو أهم آليات التحوّل إلى التجربة - لا يفضي بمهيار أدونيس إلى وجود عاديّ يتجاوز خلاله الضرورة إلى الحرية، بل إلى وجود خارق لا مكان فيه لضرورة، وقد وصفه بقوله[2]:

= كأنها سكنى لخُطُواته
علّق بالغيب فأجفانُهُ
رمليّة الأفق
كأنما من يأسه، شمسه
تغيبُ في المشرق.
الأعمال، جـ 1، ص 57.

(1) سيتم تناوله هذه القضية بشكل متكامل في فقرة لاحقة.

(2) «ملك مهيار»، الأعمال، جـ 1، ص 254.

مَلِكٌ مهيارْ

مَلِكٌ والحلم له قصرٌ، وحدائقُ نارْ

واليومَ شكاهُ للكلماتْ

صوتٌ ماتْ

مَلِكٌ مهيارْ

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرارْ.

فهو (أي الحلم) لا يمكِّن «أنا» أدونيس من تجاوز عالم الضرورة الذي لم يبق له وجود في تجربته، بل يمكنه من اقتحام عالم «ما فوق الضرورة» لتحقيق وجود خارق في الكوني (ملكوت الريح) و«أرض الأسرار».

3 ـ **مستوى دلالة فعل التحوّل الأداتية**، من حيث هو أداة تحوّل إلى التجربة، وهنا يمكن القول إن فعل التحوّل قد ارتبطت طبيعته الأداتية بطبيعة العالم المجهول الذي تكشف عنه التجربة. وقد كشفت تجربة هذا التيار ـ كما بدا لنا ـ عن مجهولين: مجهول داخلي، كامن في العالم الباطني، ومجهول خارجي، كامن في عالم الخارج.

وفي حالة الكشف عن المجهول الداخلي يأخذ فعل التحوّل شكل «التصدع الكياني» لـ «أنا» الشاعر الذي تنفصم خلاله إلى ثلاث «أنوات»: «أنا» رواية، أو كاتبة، وهي التي تروي التجربة، أو تكتبها. و«أنا» متحوّل عنها، وهي «أنا» الوعي، أو الشعور، ثم «أنا» متحوّل إليها للكشف عن المجهول الكامن فيها وهي «أنا» اللاّشعور، أو بالأحرى «أنا» ما قبل الشعور ecconsciousrp[1]. وقد ظلت «الأنا» الأولى تتحوّل (أو تروي لنا قصة التحوّل) عن «أناها» الثانية، لتكشف عن مجهول كامن في «أناها» الثالثة، ونجد وصفاً لهذا التحوّل في قول أدونيس مثلاً[2]:

---

(1) وهي حالة لم ترد في تصنيف فرويد لحالات الشعور وأنواعه، ولكنه مصطلح طرح مؤخراً للإشارة إلى تلك الحالة القائمة التي تنشأ عن الشعور الباطن وتسبق حالة الشعور الواضح والمحدّد.

(2) «مفرد بصيغة الجمع»، نفسه، جـ 2، ص 641.

«. . . . .

هل أفصلُ نفسي عن نفسي
هل أجامعها / هل الجما
عُ لحظة انفرادٍ أم لحظة ازدوا
ج؟. . .

. . . .»

غير أن ما يعنينا في هذا السياق ليس البحث في مدى حقيقيّة التحوّل الموصوف هنا، ولا البحث في نوع المجهول الذي يمكن أن يفضي فعل التحوّل إلى الكشف عنه. وإنما الذي يعنينا هو التذكير بنوع الوجود الذي يكن أن يفضي إليه هذا الشكل من التحوّل، في حالة تحققه فعلاً. وهنا تكفي الإشارة إلى أن الوجود الذي يفضي إليه هذا الشكل من التحوّل لا يمكن وصفه إلا بأنه «وجود مغلق»، لأنه لا يفضي بالذات إلى «الانفتاح» على العالم بل إلى «الانغلاق» على الذات، ومن ثم فهو لا يحقق لها تجاوز تجربة بتجربة، بل تجاوز حالة بحالة، بمعنى أن هذا الشكل من التحول قد يحقق للشاعر المتحول تجاوز حالة من حالات نفسه... حالة من حالات نفسه بحالة أخرى (حالة وعيه بحالة لا وعيه) ولكنه لا يحقق له تجاوز تجربة بتجربة، تجربة له مع العالم الواقع، بتجربة له مع العالم الممكن.

أما في حالة الكشف عن المجهول الخارجي فيأخذ فعل التحوّل شكل «الوحدة الكيانية» بالقياس لـ «أنا» الشاعر، ومن ثم يقع الانفصام بين هذه الأنا من جهة، وبين العالم الذي تسعى إلى اكتشافه من جهة ثانية. فالذات الشاعرة ـ في هذا الشكل ـ تنفصم عن «المعلوم» المحدّد في الخارج لتحيله، مجهولاً في الداخل، أو لتكتشفه وقد غدا مجهولاً في الداخل، وقد طغى في تعبير الذات عن حالة الانفصام هذه صيغ مباشرة كصيغة «أغيب عن العالم» في قول أدونيس[1]:

قال لي تاريخي الغارسُ في الرفض جذوره:
«كلّما غبت عن العالم أدركت حضوره».

---

(1) «أوراق في الريح»، الأعمال، جـ 1، ص 110.

أو «أستغرقُ في نشوة النسيان» في قول لقاسم حداد[1]. وقد تستعير الذات للتعبير عن تلك الحالة الانفصامية «حالةٌ مفارقةُ» كـ «حالة الموت»[2] التي ظلت تدمغ بها ـ تارة ذاتها المفارقة للعالم، من حبث هي ذات تكشف العالم عن طربق مفارقتها له كما في أغنية أدونيس للموت[3].

يا يد الموت أطيلي حبل دربي
خطف المجهولُ قلبي،
يا يد الموت أطيلي
علني أكشف كنْه المستحيل
وأرى العالم قربي.

وتارة تدمغ بها أي بـ «حالة الموت» عالمها المفارق كشرط ضروري لاكتشافه، أو لقيام أي علاقة اندماجية معه. كما يتضح من حواره مع الطفولة[4]:

الطفولة: العالم رجلٌ يسرجُ
حصانه في زيارةٍ إليكَ. سيدعوكَ
إلى صداقته.
أنا: صداقته؟ ليمتْ أوّلاً
وليأتِ. بعد هذا يأتي الكفنُ
بعده القبرُ. ثم تأتي الصداقةُ

غير أن حالة أخرى قد طغت في تجارب هذا التيار طغياناً لافتاً هي حالة «النشوة الجنسية» أو ما يمكن وصفه بـ «لذة المواقعة» التي طغت لا من حيث هي «حالة انفصام» فقط، بل من حيث هي «حالة انفصام ـ إندماج» في آن. حالة انفصام عن المعلوم من حيث هو رؤية واضحة، أو فكرة محردة، والاندماج به بما هو مجهول، أي وقد غدا رؤيا غامضة، أو فكرة مشوشة،

---

(1) أنظر قاسم حداد، «تأويل الأسماء»، يمشي مخفوراً بالوعول، رياض الريس للكتب والنشر، 1984 م، ص 55.

(2) وهناك حالات أخرى كـ «حالات السكر» و«الجنون».

(3) أغنيات للموت، جـ 1، ص 41.

(4) «فصل الحجر»، جـ 1، ص 571.

وهي بهذه الطبيعة المزدوجة لم ترد ـ خلافاً لحالة الموت ـ سوى في سياق واحد، هو سياق «التجسيد» أو «إرادة التجسيد». «تجسيد» أو «إرادة تجسيد» العلاقة مع العالم، لا وصف العلاقة مع العالم.

وإذا كان هذا الشكل من التحوّل قد أشار إلى «خارج» يتم الاتكاء عليه، أو اكتشافه في «الداخل» وسمح، من ثَمّ، بوصف ما يمكن أن يفضي إليه من وجود بأنه «وجود منفتح» على العالم، فإن القول في قيمة هذا «الانفتاح» وأثره على الذات يظل مرهوناً هنا بالقول في طبيعة «الانفتاح» من جهة، وفي طبيعة العالم المنفتح عليه من جهة ثانية. وهو ما سنعرض له في الفقرة التالية.

وبهذا يكون فعل التحوّل قد برز في تجربة هذا التيار من حيث هو لحظة وجود، لا لحظة صراع لأجل الوجود، فهو يحقق وجوداً في عالم الحرية، لا تجاوزاً لوجود في عالم الضرورة؛ ولحظة ممارسة للحرية، لا لحظة اختيار للحرية؛ لأنه إنما يتم في عالم حرّ، تحرّر سلفاً من ضغط كل ضرورة. يؤكد هذا غياب المسافة بين لحظة التحوّل، ولحظة الاستغراق في التجربة غياباً يحيل كلاً منهما إلى الأخرى بل يجعل كلاً منهما عين الأخرى، بحيث لا نرى سوى لحظة واحدة تهيمن على التجربة، هي لحظة الاستغراق، أو الوجود في التجربة التي قد نقرأ فيها ـ أو خلالها ـ وصفاً أو إشارةً إلى لحظة التحوّل التي استحالت هي كذلك لحظة استغراق. غير أن القول بغياب لحظة التحوّل في لحظة الاستغراق يفضي إلى القول ـ على مستوى التجربة عموماً ـ بأن تجربة هذا التيار إنما تقوم على توافق العالم وائتلافه في عالم واحد تام مكتمل يكون ـ في آن واحد ـ هو العالم الذي تتحوّل عنه وإليه التجربة، وبأنها ـ من ثم ـ تجربة وجود لا ينهض[1] على تجاوز لـ «اللاّوجود». فهل تجربة هذا التيار هي فعلاً كذلك؟ وإذا كانت كذلك فعمّ تتحوّل الذات الشاعرة؟ وإلامَ تتحوّل؟! هل ما تتحوّل عنه هو عين ما تتحوّل إليه؟! وكيف؟!.

---

(1) ذلك لأنه في الوقت الذي تقول فيه التجربة ـ تجربة الرؤيا طبعاً ـ كل شيء عن عالم الوجود، فإنها لا تقول أي شيء عن عالم اللاّوجود، وإن كان هذا لا يمنع قيام هذا العالم خارج التجربة، فنحن إنما نبحث عنه في التجربة ذاتها.

إن هذا ما سنعرض له في الفقرة الآتية.

ثانياً: التماهي بالمجهول

سبق القول إنه قد طغى في تجربة هذا التيار تحوّل الذات الشاعرة عن عالم الخارج المعلوم لتندمج في المجهول، أو لتكتشفه وقد غدا مجهولاً في عالم الداخل. وإذا كان معلوم الخارج قد ظل يتراوح بين: اللاّمرئي والمرئي، أو بين: المجرد والمحسوس، فإن مجهول الداخل ليس سوى ذلك المعلوم، وقد خضع ـ في التجربة ـ لعملية صهر رؤياوي[1]، يستحيل خلالها اللاّمرئي مرئياً، والمرئي لامرئياً. بمعنى أن الذات الشاعرة ظلت تتحوّل عن الموجود، من حيث هو فكرة مجرّدة عن العالم، أو شيء من أشياء العالم، لتندمج فيه عالماً ممكناً للوجود. أي وقد غدت الفكرة المجردة شيئاً محسّاً مرئياً، والشيء المحسّ مجرداً لا مرئياً. ولكن كيف؟!

يمكن القول ـ على مستوى الموجود المجرد ـ إن الذات الشاعرة ظلت تنطلق ـ بشكل عام ـ من مجردات فكرية ورؤيوية ترجع ـ في أساسها ـ إلى ما يمكن وصفه بـ «رؤى الوجود» أو «فكر الوجود». هذا الفكر، الذي استحوذ على شعراء هذا التيار، لا ليموضع وجودهم في العالم فحسب، ولا ليضيء طريقهم إلى الوجود في التجربة فحسب، بل ليصبح ـ فضلاً عن ذلك ـ هو قوام التجربة، وقوام الوجود فيها؛ إذ منه ظلت الذات الشاعرة تنطلق، وعنه ظلت تتحول، وإليه (أو به) ظلت تندمج. وقد تجلّى هذا على مستوى علاقة الذات بعناصر هذا الفكر ومكوناته، الأساسية منها، والثانوية على حد سواء. ففكرة أساسية مثل فكرة «الوجود الممكن في اللغة الإبداعية» أو «الكشف عن حقيقة الوجود الممكن من خلال اللغة الشعرية» التي طغت في تجارب هذا التيار، ظلت تدفع الذات الشاعرة إلى توطيد علاقتها بمجردات ورؤى تتصل بـ «تجربة الوجود الممكن في اللغة، والإبداع» من جهة، وإلى جعل علاقتها بتلك المجردات والرؤى علاقةً مفارقةً من جهة أخرى.

---

(1) هكذا نفترض حتى الآن على الأقل، وسنحاول في فصل قادم الوقوف على طبيعة هذه العملية لمعرفة ما إذا كانت عملية «صهر رؤياويّ» فعلاً، أم عملية «تحويل» واعية هي إلى الرؤية أقرب منها إلى الرؤيا.

ولنبدأ من مقولة: «الوجود الممكن في اللغة الإبداعية» أو «من خلال اللغة الإبداعية». هذه المقولة التي ظلت الذات الشاعرة تتحوّل عنها، من حيث هي فكرة، أو رؤية مجردة للوجود، لتندمج بها، أو لتعيشها رؤيا ممكنة للوجود. وذلك بإخضاعها ـ في التجربة ـ لعملية «صهر رؤياوي» تحيل عناصرها المجردة: «اللغة، الوجود، الوجود في اللغة، الإبداع» موجوداتٍ حسيةً مفارقةً، تربطها بالذات علاقةُ وجود متبادلة. وقد أخذت هذه الرؤيا الوجودية أشكالاً كثيرة مختلفة أبرزها شكل العلاقة الإنسانية بين الذكر والأنثى. ففي قول أدونيس[1]:

«... هكذا

عرفت الأنثى نفسها عرف الذكر

يجتمعان بشهوة اللحم والعظم لإيداع الماء في بيته

يندفع الماء ← يكون له

سمعٌ يمتلئ بتعويجات الصوت

أظافر تهدي إلى موضع الحك

رئةٌ مروحةٌ لحرارة القلب

عظامٌ أوتادٌ لجرِّ الحركة

رقبةٌ برجٌ من الخرز

ليطول به ذكر الحكمة».

تستحيل أولاً علاقة الوجود المتبادلة بين: «أنا» الشاعر و«لغته الممكنة» من علاقة مجردة بين موجود بشري هو «أنا» الشاعر، وموجود مجرد هو «لغة» الشعر، إلى علاقة حقيقية، أو معيشة بين موجودين إنسانيين متكافئين هما: الرجل والمرأة. وتستحيل ثانياً لحظة الاستعداد للكتابة، أو للوجود في اللغة من لحظة اشتهاء فني دافع إلى الاندماج الإبداعي باللغة، إلى لحظة اشتهاء جنسي دافع إلى مواقعة المرأة. لتستحيل ثالثاً لحظة الوجود الممكن في اللغة، من لحظة كتابة، أو إندماج بإمكانية اللغة إلى لحظة ممارسة جنسية

---

(1) «تكوين»، مفرد بصيغة الجمع، جـ 2، ص 508.

أو مواقعة حقيقية للمرأة «حيث يجتمعان لإيداع الماء في بيته» وأخيراً يستحيل الوجود الممكن المتمخض عن تلك العلاقة الوجودية من وجود فني للقصيدة المنبثقة عن شاعرية «الأنا إلى وجود أُسطوريّ» لموجود مجهول لأنه ـ في آن واحد ـ إنساني، ولا إنساني: إنساني، لأنه منبثق عن «ماء» الخلقة، أو الكينونة الإنسانية (ماء الشهوة). ولا إنساني، لأنه ذو طبيعة لا إنسانية، أو بالأحرى مزدوجة: إنسانية ولا إنسانية في آن. فهو ذو طبيعة إنسانية لأن «له سمعاً يمتلئ بتعويجات الصوت، وأظافر تهدي إلى...». وهو ذو طبيعة لا إنسانية لأنه «رئته مروحة...» و«عظامه أوتاد...» و«رقبته برج... الخ».

غير أن أحداً قد يسأل: هل الأمر حقاً في هذا المقطع متعلق برؤيا لعلاقة غائبة هي علاقة «الوجود الممكن في اللغة»؟ أم أنه لا يعدو أن يكون وصفاً، أو تقريراً لعلاقة إنسانية حاضرة بين ذكر وأنثى؟ فنحن في هذا المقطع لا نكاد نجد ما يشير إلى أن هذه العلاقة الإنسانية الحاضرة، إنما هي «رؤيا» لعلاقة أخرى غائبة هي علاقة «الوجود الممكن في اللغة».

يبدو أن الأمر متعلق فعلاً بـ «رؤيا» لعلاقة ممكنة مع «اللغة»، لا بتقرير لعلاقة إنسانية مع المرأة. ذلك أن علاقة الوجود في اللغة التي تراجعت عن منطقة الضوء هنا، قد ظلت ـ بشكل عام ـ حاضرة في كل علاقة إنسانية موصوفة[1] غير أن حضورها قد ظل يتفاوت. فقد تتراجع إلى الخلف ـ كما هو الشأن هنا ـ تاركةً منطقة الضوء للعلاقة القناع، أو لمعادلها المعيش في الحياة الإنسانية. وهنا يصبح حضورها في التجربة حضوراً محايثاً لحضور هذا المعادل المعيش. وقد تتقدم إلى الأمام لتتقاطع في منطقة الضوء مع المعادل تقاطعاً يجعل حضورها في التجربة حضوراً يكون ـ وهو الغالب ـ متداخلاً، ومتكاملاً مع حضور المعادل المعيش. ويتحلى هذا في قول أدونيس أيضاً[2]:

يا شهدي، يا شهد الشهوه
يا أرضاً تُجنى في خلوه

(1) علاقة إنسانية بين ذكر وأنثى طبعاً.

(2) «مزامير الإله الضائع»، جـ 1، ص 215.

يا قبه
فيها كل نجيٍّ يَشْهَدُ ربَّهْ
يا قصراً يعلو تحت الزَّغب
في أحشائك تيهٌ يجرفُ رملَ التّعب
في أحشائك أحيا موج الجنس، أكابد سورة مَدّهْ
أردُ العالَم في لا حدّه
في أحشائك أعرفُ أوقنُ أن الآتي
سِرٌّ حياتي
فيك أصَوِّرُ أبدعُ، أعلى آثاري
أوضح أعتم أسراري،
فيك أنشئ، فيك أحقق أن الله
لا يتناهى.

حيث تبرز علاقة «أنا» الشاعر، بـ «أنتِ» الآخر علاقة مزدوجة. فهي ـ في آن واحد ـ علاقة مع موجود بشري هو «أنتِ» الأنثى، التي تغري الأنا بمواقعتها، أو بتحقيق الوجود جنسياً من خلالها. فهي «شهد الشهوة» و«أرض تجني في خلوة» و«في أحشائها يحيا موج الجنس ويكابد سورة مدّه. . . الخ». وعلاقة مع موجود مجرد هو «أنتِ الممكن ـ اللغة»، أو في اللغة، أي في عالم الشعر، التي تغري الأنا بالاندماج بها، أو بتحقيق الوجود فنياً من خلالها. فـ «في أحشائها يعرف» و«يوقن أن الآتي. . .» و«فيها يصور ويبدع. . . الخ» و«يوضح أعتم أسراره. . . الخ» لنكون بهذا، من ناحية، أما حضور متكامل ومتداخل لكل من العلاقتين: الإنسانية والإبداعية. ومن ناحية أخرى أمام رؤيا مزدوجة، أو ملتبسة، لأنها مزيج من «الرؤية» و«الرؤيا».

وقد يكون حضور العلاقة مع الممكن اللغة متحوّلاً عن حضور معادلها المعيش ومترتباً عليه. ففي قصيدة يوسف الخال «قالت يكفي»[1]:

(1) «قالت يكفي»، الأعمال، ص 249.

قالت يكفي

في شفتي وجعٌ

كلّي وجعٌ

يكفي

أطفئ مصباحك، نَمْ

في الفجر سوادْ.

سأنامْ

وينام معي العَالَمُ

لا أحلامْ

توقظنا. يوقظنا موتُ الأحلامْ

اليقظة غابٌ يحترقُ

ستصير رمادْ

يمثل فعل «النوم» المترتب على «إطفاء مصباح» الوعي بدلالته، وبموقعه في النص، تحوّلاً هاماً وحاسماً في حركة العلاقة بين الـ «أنا» و«الآخر» الأنتِ ودلالتها. لأنه بدلالته على الدخول المباشر في الحلم ـ التجربة، قد كسر ـ من ناحية ـ حركة العلاقة مع الآخر: من علاقة كانت تندفع نحو موجود بشري هي «الأنثى» إلى علاقة أصبحت تتجه نحو موجود مجرد هو الممكن الإبداعي، اللغة، أو الإبداع الممكن في الحلم، وأحال ـ من ناحية ثانية ـ الحضور الذي كان قد طغى، حضور العلاقة مع الموجود الأول، إلى حضور للعلاقة مع الموجود الثاني، وهو حضور يبدأ لحظةَ ينتهي حضور العلاقة الأولى ـ أي في لحظة النوم ـ الحلم ـ وينهض من أنقاضه، فهو وإن لم يكن له وجود من قبل إلا أنه يَمْثُل في الذهن بمجرد وعينا بأننا ندخل مع الشاعر في تجربة إبداعية مع اللغة أو تجربة تحقّق كياني مع الممكن عبر اللغة الإبداعية، لا في تجربة جنسية مع المرأة. وإذا كانت العلاقتان ـ حتى الآن ـ قد حضرتا في التجربة حضوراً متقاطعاً ومتكافئاً، متداخلاً، أو متحوّلاً، فإن علاقة الوجود الممكن في اللغة ـ الممكن المجردة قد تستبد بمنطقة الضوء، فتطغى في التجربة طغياناً يحيل التجربة إلى تجربة وصف لتلك

العلاقة، لا تجربة «رؤيا» لها كما في قول أدونيس[1]:

العالم يشحبُ، والكلماتُ نساءٌ
يقرؤهنَّ،
يراودهُنَّ كموتٍ:
ما يقتلُهُ، يُحْييه
يصنع من كف التاريخ سريراً رخر، يولد فيه.

فنحن هنا أمام عملية وصف مباشر وصريح؛ وصف علاقة بعلاقة أخرى؛ علاقة وجود ممكن مع المجرد ـ الكلمات، بعلاقة وجود مع المعيش ـ النساء.

غير أن الذات الشاعرة قد تعمد إلى عملية الوصف هذه لتؤكد ـ بالإضافة إلى علاقة الوجود الممكن في اللغة ـ شروط تلك العلاقة، ومقومات وجودها؛ وهي شروط، منها[2] ما يتعلق بإمكانية الذات، ومنها ما يتعلق بإمكانية اللغة، ومنها ما يتعلق بإمكانيتهما معاً. فمن الشروط المتعلقة بإمكانية الذات «الانشغال بها» أي باللغة وخلو البال إلى منها، واستغراق الجهد في طلب العلاقة معها. وهو شرط قام في «أنا» أدونيس، وأعلنت مراراً تمسكها به، وسعيها إلى تمثّله. ويتجلى هذا في قوله[3]:

لكي أحيط بكِ إحاطةً تخلّصني من كل قاطعٍ يقطعني عنكِ
أقرأ كتابكِ
أتطوَّر في أصولكِ
أذوق موجوداتِها وأشخّصها في أوهامي
كي تكوني النقطة
وأكون الخطّ والشكل.

ومن الشروط الراجعة إلى «إمكانية اللغة»، «العُرْيُ والبَكّارةُ». وهو

---

(1) «الشاعر»، جـ 2، ص 431.

(2) كما يقول الخطاب الشعري طبعاً، وإلا فهي شروط متعلقة بالذات الشاعرة لأنها وحدها التي تمتلك إمكانية تنفيذها.

(3) «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 601.

شرط ظلت الذات الشاعرة تأمر به أنت ـ اللغة الممكنة، وتحرضها عليه، كما في قول أدونيس أيضاً[1]:

. . . .

عَرِّي فخذيك، أزيحي التّينَ

يُسَقْسق نبعٌ، يُفْتَح أفُقُ

وتصرْ أقماراً حتى الخَرَقُ

فهي، أي الذات الشاعرة تأمر لغتها الممكنة أن تُعرّي ـ من التعرية ـ موضوع الإمكانية فيها (موضوع الحرث ـ فخذيها) وأن تكشف لها عما يحقق لها الوجود الإبداعي الخالق والخارق.

أما الشروط الراجعة إليهما معاً، فأهمها شرط «التجدد» الدائم، أو «التجاوز» المستمر؛ تجاوز أنفسهما لأنفسهما. وقد بدا شرطاً متحققاً على مستوى كل من الشاعر ولغته الممكنة، على حد سواء. تؤكد هذا أبيات أدونيس التالية أيضاً[2]:

كلماتٌ لها أرجلٌ وبيوتُ

كلماتُ تموتُ

وهي حُبْلى،

. . سَكَنّا

وطناً راودتُهُ، شَرَدْنا

في تقاطيعه

ارتسمْنا

حولَ آفاقه غُصونا

وارتسمْنا رؤىً وعيوناً. . .

كلماتٌ رمتْ قشرها، رافقتني

في طقوس المدينَةْ

---

(1) «مزامير الإله الضائع»، جـ 1، ص 214.

(2) «لون الماء»، جـ 2، ص 18، 19.

ودخلنا مقاماتها احترقنا

حُلُماً ـ

ها هنا دفّنا

جثة العالم اقتسمنا

إرثه واستعدنا

لهب الفطرة الدفينة

فـ «كلمات» أدونيس تتحوّل ـ في سياق تماهيه بها ـ إلى كائنات أدونيسية (لها أرجل وبيوت) تموت (وهي حبلى) وتحيا، تقيم مع الشاعر في موطن رحيلهما، أي في إمكانيّة البحث عن وطن ممكن لوجودهما (سكنّا وطناً راودته) وترحل وإياه في موطن إقامتهما، أي في تقاطيع ذلك الوطن الممكن (في تقاطيعه ارتسمنا) فهما لذلك ـ أي الشاعر وكلمات لغته .. يتحوّلان أو يتجددان (يرتسمان + يحترقان) حيث يقيمان أو يسكنان (أي حول آفاق الوطن ـ في مقامات المدينة) ويقيمان أو يسكنان حيث يتحوّلان أو يتجدّدان، أي في موطن الصيرورة حيث البحث عن الوطن الممكن الهارب دائماً أبداً.

غير أن هذه الشروط الوجودية ـ الخاص منها والمشترك ـ الأصل فيها أن ترتبط عمليّاً بفاعلية تحقيق حاسمة، هي فاعلية «تفجير اللغة». هذه الفاعلية التي طغت في تجارب هذا التيار، لا بما هي فاعلية منفصلة، أو مستقلة عن فاعلية «الوجود الممكن في اللغة» بل بما هي «شرطها» و«وظيفتها» في آن بمعنى أن عملية «الوجود اللغويّ الممكن، لا يمكن لها أن تنهض إلا على «عملية تفجير» مستمر لـ «اللغة»، هدم، وإعادة، هدم، أو تفسير، وإعادة تفسير. لتبرز ـ من ثم ـ عملية «التفجير» هذه، وكأنها هي «غاية» الوجود اللغوي، أو «الوظيفة» الرئيسة لعملية الوجود الممكن في اللغة. يؤكد هذا أن الذات الشاعرة قد ظلت تتحوّل عن فكرة «تفجير اللغة» هذه، لتندمج بها من حيث هي ـ في آن واحد ـ «رؤيا» وجود ممكن في اللغة، و«رؤيا» إيجاد الإمكانية اللغة، ففي قول أدونيس[1]:

(1) «أراود يا أميرة الوهم»، جـ 1، ص 236.

: . . . .

للساعات هاربةً كمخمل الثلج، للعمر مجنّحاً بالقَشّ،
تتمزّق الرّحمُ، وتصير حروفاً غريبةً، وامرأةً أخرى.
هو ذا الحبيبُ يقطعُ جسرَ العُري، يغرقُ في خليج النهدين.
هو ذا يعرف المرأة والجزيرة المسماة امرأةً، وعل شواطئ
العشب العشرينيّ يشعل الموجَ والزّبدَ ويقطع خيط الفجر.
هو ذا يَسبَحُ تحت المِشدّ، لاصقاً بالقُعْرِ، في مغارة من
الحرير والحُمّى.

تتحوَّل «أنا» أدونيس عن رؤية «تفجير اللغة خلال عملية التحقّق الممكن معها أو التوحد الممكن بها» لتندمج بها في رؤيا لعملية «تمزيق رحم الأنثى خلال عملية مواقعتها» لتحقق أنا أدونيس ـ بذلك ـ وجوداً خارقاً لـ «اللغة» حيث «تصير حروفها حروفاً غريبةً، وتصير هي نفسها امرأةً أخرى» ووجوداً خارقاً لها هي نفسها أيضاً، حيث الحبيب ـ الأنا «يقطع جسر العري» (أي يقتحم عالم الوجود الأصيل في البراءة)، ويغرق في خليج النهدين (أي يسقط في شهوة الجسد، أو في عالم إمكانية اللغة كجسد، أي كنظام)، و«على شواطئ العشب العشريني (أي في عالم الرؤيا الكونية) يشعل الموج والزبد (أي يحقّق وجودَه الممكن أو يكشف عنه)، ويقطع خيط الفجر و. . . الخ».

غير أن عملية «تفجير اللغة» التي بدت من حيث هي شرط الوجود الممكن وأداته، قد برزت ـ في تجارب هذا التيار ـ من حيث هي عملية «تفجير للعالم» وجزء من عملية «تفجير العالم» في آن واحد. فهي ـ من ناحية ـ عملية «تفجير ممكنة لعالم الخارج» بعامة، أو لكل ما ليس من جنس الذات. لأن خضوع اللغة الممكنة لمبدأ «الرفض» و«التجاوز» المستمر، يجعلها ـ في منظور شعراء هذا التيار ـ عنصراً قابلاً لـ «الانفجار» و«التفجير» عند كل عملية اتصال بها، أو تحقّق معها. لتصبح الدّفة ـ بهذا ـ «الصاعقةَ» تتزوجها الذات لتملأ الأرض بصراخ الأشياء الجديدة[1]، و«اللّغَم» تفجره

(1) «مرثية الأيام الحاضرة»، جـ 1، ص 224.

لتقوّض به دعائم الحضارة[1]... الخ.

وهي - من ناحية ثانية - جزء من عملية «تفجير شاملة»، فظلت تستهدف - فضلاً عن اللغة - «عالم التجربة» عموماً، أو العالم «المطلق» كما هو في لحظته الراهنة في الأبدية، وتحقق للذات الشاعرة - من ثَمَّ - وجوداً خارقاً في «الكوني» أو «المطلق». يؤكد هذا أن الذات الشاعرة ظلت تتحوّل عن رؤيتها «للحظة الوجود الممكن في التجربة» لتندمج بها، أو لتعيشها «رؤيا» لـ «وجود متفجّر» تفجراً شاملاً، لأنه وجود ممكن في: «رحم الصاعقة»[2]، وفي «قَعْر الهاوية»[3] وفي «عتمات الجحيم»[4] وفي «الغاية الملتهبة»[5] وفي «فوهة المستقبل»[6]... الخ.

فهو «وجود متفجر» للذات ووجودها التاريخي أولاً، حيث «صوتها يَعْقِرُ تاريخها»[7]، و«أيامها تستأصل جذر ذاكرتها»[8] و«سنواتها تنهار في غابة حناياها»[9]. وهو «وجود متفجِّر» لعالم وجودها الشعري أو الرؤياوي ثانياً؛ إذ هي في جحيم وجودها «تتقمص الموجَ (عالم الشعر)[10] و«تغيّر طقس الماء والنبات... شَكْلَ الصوت والنداء»[11] «ترى إلى الريح (ريح الرفض والتجاوز)[12] تجر الأفق[13] (أفق الشعر) إلى الأفق يتخبط يفلت من فخ أخضر... تحوّل الأشياء إلى كلماتٍ؛ تصنع للكلمات شمالاً وشرقاً

(1) «هذا هو إسمي»، الأعمال، جـ 2، ص 269.
(2) «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 258.
(3) «مرثية الأيام الحاضرة»، نفسه، جـ 1، ص 221.
(4) «أورفيوس»، نفسه، جـ 1، ص 298.
(5) «ظل»، نفسه، جـ 1، ص 219.
(6) «مرثية الأيام الحاضرة»، نفسه، جـ 1، ص 224.
(7) «مفرد بصيغة الجمع»، نفسه، جـ 2، ص 667.
(8) «قصيدة البهلول»، نفسه، جـ 2، ص 345.
(9) «شجرة الحنايا»، نفسه، جـ 2، ص 441.
(10) «مفرد بصيغة الجمع»، نفسه، جـ 2، ص 540.
(11) «شجرة الشرق»، نفسه، جـ 1، ص 439.
(12) «الريح» - هنا - رمزاً للرؤيا الرفضية أو للوجود المتجاوز.
(13) و«الأفق» المراد به أفق الشعر.

غرباً وجنوباً ترجع خطوط الاستواء تمتدّ عيناها (رمز إمكانية رؤياها) سطوحاً وخرائط تفصّل التويجات، تلامس عنق الغصن، وأسنان البرعم، تحتضن أحشاءَ الماءِ (عالم الرؤيا اللاواعي) وخاصرة الوقت (العالم في الزمن الممكن، أي في الحالة المفارقة)... الخ[1]. وهو «وجود متفجّر» للزمان والمكان ثالثاً. فهي ـ أي الذات ـ «هنيهةٌ هنيهةً تعتقل الزمن، وترميه في حوض كلماتها»[2]؛ «صوتها الوترُ يوقع» المكان؛ شرودها الجمر ينضج المسافة»[3] والمسافة منقوعة كالخلّ مزروعة بالنداء وجثث الصوت؛... محفورة في الخلايا الأرضية، حيث تتحوّل أرائك ومحطات»[4].

ثم هو أخيراً «وجود متفجّر» «للمُطلق» ونريد به «كل ما يرد ـ بقوّة الرفض ـ إلى التجربة»[5]، سواءً أكان حسياً أو مجرداً، ويدخل فيه «المقدس الإلهي ـ » الذي ظلت الذات الشاعرة الأدونيسيّة تستدعيه إلى التجربة، لترفضه، أو لتفجّر وجوده، بإعلانها «موته» من جهة، وبإحلالها ذاتها الخارقة محله من جهة ثانية. ففي قول أدونيس[6]:

مات إلهٌ كان من هناكْ

يهبط، من جمجمة السماءْ.

لرُبّما في الذعر والهلاكْ

في اليأس في المتاه

يصعد في أعماقيَ الإلهْ؛

لربّما، فالأرض لي سريرٌ وزوجةٌ

والعالم انحناءْ.

---

(1) «مفرد بصيغة الجمع»، نفسه، جـ 2، ص 668.

(2) نفسه، ص 698.

(3) نفسه، ص 617.

(4) «فصل الحجر»، نفسه، جـ 2، ص 562.

(5) الوارد إلى التجربة بقوة الرفض، وهو ما تستدعيه الذات الشاعرة إلى التجربة بهدف رفضه، أو إعلان تجاوزه، وهو مصطلح استعمله أدونيس في تجربته، ولكن بطريقة أخرى.

(6) نفسه، جـ 1، «مات إله»، ص 284.

تسعى «أنا» أدونيس إلى تفجير «الوجود الإلهي المقدس»، وذلك من خلال:

- إعلانها موته ـ أي الإله
- تنكيرها له «إله» فقط.
- حصرها زمن ألوهيته بالماضي «كان».
- وتحديدها مكانه بالغيب «هناك».
- وصفها هبوطه بأنه من «جمجمة من السماء».
- اختيارها «الذعر، الهلاك، اليأس، المتاه» للدلالة على حالات مأساوية واقعية تبعث في أعماق الذات الشاعرة الإلهَ الحق.
- ومن ثم الاستبدال بـ «إله» بالتنكير إلهاً آخر «الإله» بالتعريف هو «إنسانها» الداخل، الذي يتمتع بوجود حقيقي، لأنه «الإله» الذي يبعث في أعماق الذات «عالم الوجود». وليس «إلهاً» ـ بالتنكير ـ يهبط «من عالم الغيب».

لنكون بهذا أمام وجود خارق للذات الشاعرة، ينهض على أنقاض كل وجود سابق لها هي نفسها[1] أولاً، ولكل موجود سواها ثانياً.

وقد ألحت الذات الشاعرة على هذا الوجود، بالتحوّل عنه، بما هو فكر، أو من حيث هو رؤى مجردة لعلاقة وجود ممكن في «اللغة التجربة»، لتندمج به كممكن، أو من حيث هو رؤيا وجود حقيقي في المعيش اليومي.

أما على مستوى الموجود الحسي، فيمكن القول إن همّ الوجود الممكن الذي فرض سلطانه على شعراء هذا التيار، وربط وجودهم في التجربة ـ كما لاحظنا ـ بـ «فكر الوجود» ومقولاته المجردة، قد حدّد ـ هو كذلك ـ علاقتهم بموجودات الخارج المحسّة، أو المعيشة، وربطها ربطاً وثيقاً بمنطق ذلك الفكر، ومقولاته المجردة. وللدلالة على هذا يكفي القول، إن علاقة الذات الشاعرة بموجودات الخارج. . . لم تبق قائمةً على الاعتراف

(1) والمراد به وجودها المنجز، أو التاريخي طبعاً.

بوجود مسافة بينها وبين تلك الموجودات، أو بأن لتلك الموجودات وجوداً خاصاً بها، أو مستقلاً عنها، بل ظلت تقوم على إلغاء المسافة بينها وبين موجودات الخارج من جهة، وعلى نسف، كل وجود خاص بتلك الموجودات ـ أو تفجيره ـ من جهة ثانية. لتصبح موجودات الخارج ـ بهذا ـ موجوداتٍ من جنس ذاتها، تسخرها كأدوات لتحقيق وجودها الممكن في التجربة.

«فخالدة»[1] في «مرآة» أدونيس التالية[2]:

1 ـ الموجة

خالدةْ
شَجَرٌ تُورقُ الغصونْ
حَولَه،
بخالده
سَفَرٌ، يُغْرِقُ النّهارْ
في مياه العيون
موجةٌ عَلَّمتْني
أنّ ضوء النجومْ
أنّ أنينَ الغبارْ
زهرةٌ واحده...

2 ـ تحت الماء

نمنا في ثوبٍ منسوجْ
من عُنّاب اللّيل ـ اللّيلُ هَباءٌ، والأحشاءْ
تهليلُ دم، إيقاعُ صنوجْ
وبريق شموسٍ تحت الماءْ.
واللّيلةُ حبلى...

---

(1) هي «خالدة سعيد» زوجة الشاعر.

(2) «مرآة لخالدة»، جـ 2، ص 180 وما بعدها.

3 ـ الضياع

مَرَّةً ضعتُ في يديكِ، وكَانَتْ
شفتي قلعةً تحنُّ إلى فتح غريبِ
وتعشقُ التطويقا.
وتقدّمتِ،
كان خصرك سلطاناً،
وكانت يداك فاتحة الجيش،
وعيناك مخبأً وصديقاً
والتحَمْنَا، ضعْنَا معاً، ودخلْنا
غابة النّار ـ أرسم الخُطْوةَ الأولى إليها
وتفتحين الطّريقا...

4 ـ تعب

ألتعبُ القديمُ حول البيتْ
صارت له جرارٌ
وشرْفةٌ
يَنَام في أكواخها، يغيبُ، كم قلقنا
عليه في أسفاره، ركضنا
نطوفُ حول البَيْتْ
نسأل كلّ عشيةٍ، نُصلّي
نَلْمحه، نصيح: كيفَ، ماذا، وأينَ؟ كُلُّ ريحٍ
أتَتْ
وكل غصنٍ
أتى
وما أتيتْ...

5 ـ الموت

بعد هذي الثواني يجيءُ الزّمانُ الصَّغيرْ
وتجيءُ الخطى والدروب المعادَهْ

بَعدَها تهرم البيوتُ

بعدها يُطفئ السريرْ

نَارَ أيّامه ويموتُ

وتموتُ الوسادةْ.

لم تعد أولاً موجوداً بشرياً له كيانه الخاص المستقل عن وجود الذات الشاعرة، بل أصبحت موجوداً مجرداً هو جزء من كيان الذات، أو الجانب الروحي من كيانها؛ ولم يعد ثانياً وجودها ـ من حيث هي كذلك ـ يُمكّن الذات من إقامة علاقة وجود إنساني معها، بل من إقامة علاقة وجود إبداعيْ مع سواها مما هي رمز له، أي مع موجودات مجردة متحوّلة عنها، أو منبثقة عنها كحافز لا أكثر. يؤكد هذا أن الذات الشاعرة لم تتحوَّل عنها أي عن خالدة إلا من حيث هي أولاً مجرد مثير، أو حافز على التحوّل، وإلا من حيث إثارتها ثانياً تحقق استجابةً عكسية، بالتحوّل عنها ـ فعلاً ـ إلى التجربة، ولكن للاندماج بسواها، لا بها، أي بما هي معادل له من فكر الوجود المجرد، لا بما هو معادل لها من عالم الوجود المعيش. وقد تجلّى هذا على مستويات متعددة أبرزها:

ـ **مستوى تطور الحضور في التجربة**؛ من حضور كان قد طغى لها (أي لخالده) وحدها في مطلع النص، أو في المقطع الأول منه بخاصة، حيث احتل اسمها «خالده» موقع المسند إليه (المبتدأ) في الجمل الثلاث المؤلفة لهذا المقطع. إلى حضور مشترك لها مع الذات الشاعرة في المقطعين الثاني والثالث (أخذ في الثاني شكل «نا»، وفي الثالث شكل: «أنا ↔ أنتِ» أولاً، ثم «نا» ثانياً)، إلى حضور مشترك للذات الشاعرة مع موجودات أخرى متحوّلة عنها، وحالّة محلها في المقطعين الرابع والخامس؛ وحضورها (أي خالدة) على هذا النحو يؤكد فكرة «الدور المحرقي» الذي ظل يؤديه موجود الخارج في التجربة. فـ «خالدة» هنا وإن حققت ـ في المقطع الأول ـ حضوراً طاغياً على المستوى البنيوي، يظل حضورها ـ مع ذلك ـ حضوراً هشاً، أو هامشياً؛ لأنه «منخوب» أو «مخترق» بالمستوى الدلالي؛ ذلك أن «خالدة» لم تحضر في التجربة من حيث هي موجود بشري ذو كيان خاص، بل من حيث هي موجود مجرد، هو جزء من كيان الذات الشاعرة «شجن

تورق الغصون حوله» (غصون الوجود الإبداعي الرؤياوي)، أو بما هي وظيفة تقوم بها الذات «سفر يغرق النهار بمياه العيون» (أي رحيل في عالم الغموض الرؤياويّ) و«موجة تعلم الذات أن. . . الخ».

وهو حضور يتناغم ـ من ناحية ـ مع دورها المحرقي الذي تقوم به في التجربة، ولكنه يؤكد ـ من ناحية ثانية ـ أنها أي خالدة ـ في حضورها المشترك في المقطعين الثاني والثالث، ليست سوى معادل لمجرد من فكر الوجود هو «اللغة» أو «الرؤيا» أو «الممكن المنبثق عنهما بشكل عام». . . الخ. يعزز هذا أنه قد تم الاستغناء عنها في المقطعين الأخيرين، حيث قام عنها في أداء دورها المعادليّ هذا موجودات محسه أخرى متحوّلة عنها هي «البيت، الجرار، الشرفة، الأكواخ، السرير، الوسادة». فمن المهم في هذا السياق الإشارة إلى أنه قد طغى ـ في تجربة أدونيس بخاصة ـ استخدام هذه الموجودات بوصفها معادلات محسه لمجردات من فكر الوجود، ولا سيما: «البيت» دالاً على «اللغة» من حيث هي «نظام»، أو إمكانية وجود ممكن في الداخل، و«الجرار» دالاً على «اللغة» من حيث هي «عناصر» أو كلمات و«الشرفة» دالاً على «أفق الرؤيا» أو «أداة الرؤيا» أو «مكان الرؤيا»، و«السرير» دالاً على «الحلم»، و«الوسادة» دالاً على «إمكانية الحلم» أو على إمكانيّة التحقق في الحلم، وهكذا.

- **مستوى تطور العلاقة في التجربة**؛ من علاقة كانت تقوم فيها خالده بدور الخالق في المقطع الأول إلى علاقة أصبحت تقوم فيها بدور الشريك في الخلق في المقطعين: الثاني والثالث، إلى علاقة لم يعد لها فيها أي دور في عملية الخلق، بعد أن غابت في المقطعين: الرابع والخامس، وقام عنها بدورها سواها.

وتطور العلاقة على هذا النحو يؤكد فكرة الدور: «المؤقت» و«الأداتي» اللذين ظلت موجودات الخارج تقوم بهما في التجربة.

فـ «خالدة» الموجود البشري تنجح ـ كما يوحي بذلك المقطع الأول في تحقيق التحوّل إلى التجربة، ولكنها تخفق في تحقيق الوجود الممكن في التجربة، بمعنى أنها تحقق ـ بما هي قوّة دافعة على التحوّل ـ تحوّلاً إلى عالم

الوجود في التجربة، ولكنها تخفق في أن تصبح في التجربة عالماً ممكناً للوجود. يؤكد هذا أنها ـ في المقطعين: الثاني والثالث، وحين أرادت ـ أو أُريد لها ـ أن تكون كذلك، لم تجد أمامها من طريق سوى أن تنسلخ عن هويتها البشرية، لتصبح موجوداً متعالياً ملتبساً، هو مزيج من البشري واللاّبشري، وأصبح وجودها في التجربة ـ من ثَمَّ ـ معادلاً لوجود آخر، أو أداة لتحقيق وجود مع آخر مجرد ينتمي ـ كما رأينا ـ إلى فكر الوجود.

- **مستوى تطور الوجود في التجربة**؛ من وجود كانت هي (خالدة) «بؤرتَه» في المقطع الأول، إلى وجود أصبحت جزءاً منه في المقطع الثاني، و«أداته» في المقطع الثالث، إلى وجود أصبحت «لا شيء» فيه، بعد أن قامت موجودات أخرى متحوّلة عنها بدورها الأداتي فيه، في المقطعين الأخيرين، وتطور الوجود معها على هذا النحو يؤكد بشكل أكثر جلاءً ما سبقت الإشارة إليه من فكرة «الدور المحرقي» الذي ظلت تقوم به في التجربة موجوداتُ الخارج ـ ولا سيما البشرية منها.

وعند هذا يمكن القول، إن الذات الشاعرة ظلت تتحوّل عن موجودات الخارج المحسّة من حيث هي ـ من ناحية ـ حوافز[1] دافعة على الوجود في التجربة، وبما هي ـ من ناحية ثانية ـ معادلات، أو ممكنات تندمج عبرها الذات الشاعرة بما هي معادل له من فكر الوجود. وإذا كان الأمر على هذا النحو فأين هو المجهول الذي زعمنا ـ في بداية هذه الفترة ـ أنه يمثل موضوع اندماج الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار؟! وما حقيقته؟!.

إن المجهول ـ كما سبق القول ـ ليس سوى المعلوم تتحوّل عنه الذات الشاعرة إلى التجربة لتندمج به مجهولاً. إنه ـ على مستوى الموجود المجرد ـ «المجرّدُ» من «فكر الوجود» تتحوّل عنه الذات الشاعرة لتندمج به عبر معادل له من العالم المعيش. وإنه ـ على مستوى الموجود المادي ـ الموجودُ «الحسي» في «المعيش» تتحوّل عنه الذات الشاعرة لتندمج عبره بما هو معادل له من «فكر الوجود» بحيث يبدو في التجربة: «الوجود مع المجرد» أو في

(1) ولا سيما الموجودات البشرية، كما رأينا موقف أدونيس من «خالده».

إمكانيّة المجرد وجوداً مع المعيش، أو في إمكانية المعيش في الأول، و«الوجود مع المعيش» أو في إمكانية المعيش، وجوداً مع المجرد أو في إمكانيته في الثاني، لنكون في التجربة أمام عالمين: عالم لا مرئي هو «المجرد» من «فكر الوجود»، الذي يمثّل «عالم الهمّ» أو «موضوع الاندماج»، وعالم مرئي، هو «المحسُّ» من «العالم المعيش» الذي يمثل «عالم القناع» أو «أداة الاندماج» بالمجرد.

والعالمان ـ كما لاحظنا ـ متداخلان ومتكاملان، متناغمان ومتجانسان؛ لأن الذات الشاعرة ـ وقد خضعت لسلطان «همِّ الوجود» في «فكر الوجود» ـ ظلت تختار من موجودات «العالم المعيش» ما يستجيب لحاجتها في تحقيق ذلك الهمّ، أو ما يصلح أن يكون أداةً حاسمةً في تحقيق وجودها في ذلك الفكر، وهنا نكون قد وقفنا على الدور البارز الذي ظلت تقوم به «الأنثى» كأداة فاعلة في تجسيد الوجود المنشود.

وإذا كان الأمر ـ في تجربة هذا التيار ـ متعلقاً بعالمين منسجمين لا بعوالم متناقضة، أو متصارعة ـ كما في تجربة التيار الأول ـ فإن ذلك يعني أننا ـ من ناحية ـ إزاءَ ممكن مؤتلف، أو متجانس، أيضاً؛ لأنه ينهض من تكامل عالمين مؤتلفين[1]، لا من أنقاض عوالم متصارعة، بمعنى أن الذات الشاعرة حين تتكئ في التجربة على «المرئي» من «العالم المعيش» لتندمج بـ «اللاّمرئي» من «فكر الوجود» لا تهدف إلى تفجير أيٍّ من العالمين (لتجاوزهما) وإقامة ممكن من أنقاضهما، وإن كانت تهدف ـ حقاً ـ إلى «التفجير» بهما، من حيث هما عالمان موجودان في التجربة، كلّ ما عداهما مما هو خارج عنهما، أو سابق لوجودهما، وأننا ـ من ناحية ثانية ـ إزاء سؤال حاسم يتعلق بالدور الذي ظل يقوم به هذا الممكن في التجربة، فإلامَ يهدف هذا الممكن؟ وكيف؟!

---

(1) بمعنى أن «أياً» من عالمي التجربة: «المرئي» و«اللامرئي»، «المجرد» و«المعيش» ليس محلاً لرفض الذات الشاعرة، أو تمردها. فلا «خالده» الموجود البشري مرفوضه ـ في تجربة أدونيس الآنفة ـ ولا ما هي معادل له من فكر الوجود» كذلك مرفوض، فكلا العالمين مقبول عن الذات الشاعرة ومن هنا تأتي فكرة التجانس أو الائتلاف.

ثالثاً: أسطرة الوجود

إن الذات الشاعرة ـ وقد تخلّت عن وظيفة تفجير العالم في[1] التجربة، لم يبق أمامها من هدف تسعى إلى تحقيقه في التجربة سوى التمركز حول ذاتها، ولم يبق لها من دور تؤديه سوى أسطرة وجودها. ففي قول أدونيس[2]:

بعد نار الطوافِ،
بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطافِ
سطعتْ شهوةُ العلوّ، تسلقتُ حنيني، ونارَهُ، ورحلْنا
عن بلاد نزّازة طحلبيّة
في بساط الخليقة الشفّافِ
وأنا اليومَ نكهةٌ كوكبيّةْ
أتمرأى، وأصهر الدهرَ مرآة انخطافِ لوجهيَ العرّاف
للنهارِ المسنونِ، كالقلب، للفتح
لسحرْ الأبعادِ والأطرافِ.

يأتي أولاً فعل «سطوع شهوة العلو»[3] أي التجاوز ليشير إلى طبيعة محرق الوجود في الممكن، وأنه ـ فضلاً عن كونه نتاجاً طبيعياً لاكتمال كل وجود ـ محرق ذاتي، لا جماعي، داخلي، لا خارجي، يمثل استجابة الذات لإغراء الوجود، لا خوفها من ضياع الوجود، أي أن الذات تستجيب خلاله لإغراء الوجود في الممكن، ولا تندفع منه لإنقاذ وجودها في الممكن.

ثم يأتي ثانياً فعلاً: «التسلق» و«الرحيل» الماضيين في المقولة «تسلقت

---

(1) لأنها «وظيفة» ظلت تمارسها الذات الشاعرة «بالتجربة» لا «في التجربة»، بمعنى أنها «وظيفة» ظلت ـ في منظور الذات الشاعرة ـ تتحقّق كلّما تحقّق «تحوّل» إلى التجربة أو «وجود في عالم التجربة».

(2) «مرآة الطواف»، جـ 2، ص 196.

(3) العلو مصطلح فلسفي يراد به عند هيدجر التجاوز. أنظر: «المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر»، تأليف ريجيس جوليفيه، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط أولى، 1988 م، ص 107.

حنيني، وناره، ورحلنا عن بلاد. . . الخ» ليشيرا إلى طبيعة التحوّل نحو الوجود، وأنه تحوّل ينهض من مفارقة الوجود الواقعي العام «بلاد نزّازة طحلبيّة» للاتصال «بالوجود الخيالي الخاص» «حنيني، ناره، في بساط الخليقة الشفاف»؛ تحول من الانفصام عن الوجود التام المكتمل، للاندماج بمحرق الوجود البكر المنفتح.

ثم يأتي ثالثاً فعلاً: «التمرئي» و«الصهر» المضارعين ليشيرا إلى طبيعة الوظيفة التي يقوم بها الموجود البشري في الممكن، وأنها:

أولاً: وظيفة مركبة، لأن الموجود الرائي يمارس خلالها ـ في آن واحد ـ عمليتي: الكشف والخلق، الكشف ـ بالتمرئي ـ عن وجوده، والخلق ـ بصهر الدهر ـ لعالم وجوده، أي أنه يقوم بعمليتين في عملية واحدة مركبة، هي عملية الوجود في الممكن ذاتها. وقد جاء وصف هذه العملية واضحاً في قول أدونيس الآتي[1]:

. . . .

يبسط راحة يده

يجلوها مرآة يحدق فيها

يسأل نفسه:

من أنتَ أيها السيد؟

من يقول لأدونيس من هو؟

حيث يمثل فعلاً: «البسط» و«الجلو» لـ «راحة اليد» عمليةَ الخلق، خلق «عالم الوجود». في حين يمثل فعلاً: «التحديق» في العالم المخلوق «مرآة اليد المجلوّة»، و«السؤال» عن الوجود، عمليّةَ الكشف عن الوجود.

ومعلوم أن العمليتين إنما تتمان متزامنتين، حيث لحظة الخلق (بسط راحة اليد وجلوها) هي لحظة الكشف (التحديق فيها، والسؤال عن الوجود الذاتي من خلالها) ولحظة الكشف هي لحظة الخلق، ومترتبة عليها.

ثانياً: وظيفة منفتحة زمانياً، منغلقة مكانياً: ـ بمعنى أن الموجود الرائي

---

(1) «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 708.

ـ وإن خضع في ممارسته لعملية الوجود هذه لمبدأ الصيرورة والتحوّل الدائم في الزمن، فإنّه ـ مع ذلك ـ قد ظلَّ أسير عالم محدد، ومتجانس، هو عالم الفكر. يؤكد هذا أنه ـ على مستوى علاقته بالزمن ـ قد ظلّ: «يتمرأى» و«يصهر»؛ «يبسط» و«يحدّق»، هكذا بصيغة المضارع الدالة على الاستمرار والتجدد، ولكنه ـ على مستوى علاقته بالعالم ـ لم يتجاوز راحة يده، أو حدود عالم هو من صنعه، ويتجلى هذا بشكل أكثر وضوحاً في قول أدونيس واصفاً تحوّله الدائم إلى التجربة[1]:

«. . . . .

وحين يواكب

الشمس وهي تطفئ موقدها، يبدو شراعاً خرج من اللجّه

ولا مرفأ له السماء شطآنه وأمواجه من الأفق يخرج

إلى الأفق وليس له أن يطبق جناحيه».

فأدونيس ـ هنا ـ وإن أخذ على نفسه أن يظل في «حالة من الرحيل» لا تنتهي (شراعاً لا مرفأ له، خرج من اللجة ليدخل في أخرى. . .) أو في «حالة من التحليق» لا تنقطع (يخرج من الأفق ليدخل في أفق آخر، وليس له أن يطبق جناحيه)، إلا أنه قد حصر رحيله في عالم محدد هو عالم الفكر وقصر تحليقه في فضاء ضيق، هو فضاؤه، أو أفقه. وقد يؤكد هذا، أنه في رحيله، أو تحليقه هذا، قد ظل «يخرج» من «الأفق» إلى «الأفق» هكذا بصيغة التعريف للعالمين: المتحوّل عنه، والمتحوّل إليه كليهما. ولا يخرج من «الأفق» إلى «أفق» بتعريف الأول المتحوّل عنه، المعلوم، أو الذي يفترض بأنه قد غدا معلوماً، وتنكير الثاني المتحوّل إليه، المجهول، أو الذي يفترض بأنه ما يزال مجهولاً. وهذا يعني[2] أن تحوّل الموجود البشري، في هذه التجربة قد ظل يتحقق ـ بشكل عام ـ في إطار عالم محددة هويّته، معلومةٍ قسماته وملامحه، متآلفة عناصره ومكوناته، هو حقاً ما وصفناه في الفقرة الآنفة بـ «المعلوم» من «فكر الوجود»، وما يعادله من «العالم المعيش».

(1) نفسه، ص 514.

(2) وإن لم يقصد الشاعر إلى هذا طبعاً.

لنكون بهذا أمام وظيفة دينامية ولا دينامية في آن. فهي دينامية أي متحركة أفقياً باتجاه الزمن، ولكنها لا دينامية، أي متجمّدة رأسياً في المكان، بمعنى أنها وظيفة متطورة تطوراً أفقياً، حيث إنفتاحها على الزمن، ولكنها جامدة رأسياً، حيث انغلاقها عن العالم. وهذا يعني أن تطورها كمّي، لا كيفيّ.

ثالثاً: وظيفة غايتها أسطرة الوجود، لا إنقاذ الوجود: وقد تجلى هذا على مستويات متعددة أبرزها:

1 ـ **مستوى الوجود الذي تكشف عنه التجربة.** وقد بدا أنه وجود الذات الشاعرة أولاً، وأنه وجودها المطلق ثانياً. وهو وجود مطلق لأنه لم يحدد بنوع، ولم يقيد بغاية، فنوعه هو مجموع إمكاناته وغايته في ذاته، أو في عملية الكشف الدائم عن تلك الإمكانات، وليست شيئاً خارج ذاته، أو خارج عملية الكشف ذاتها. ومن هنا فقد بدا هذا الوجود من حيث هو ـ من ناحية ـ نوع من «التكشّف» الذاتي، أو «التمظهر» في العالم. حيث الموجود الرائي لا يكشف عن وجوده المفقود أو الغائب[1]، وإنما «يتكشّف» في العالم، أو «يتمرأى» و«يحدّق» ـ هكذا بشكل مطلق ـ في «مرآة» هي مرآته، أو بالأصح «مرآة إمكاناته» الإبداعية.

يؤكد هذا أن الأفعال الطاغية في تجربة هذا التيار ـ ولا سيما تجربة أدونيس ـ أفعال تمثل ـ في الغالب ـ «ظهورات» الموجود البشري في التجربة. بمعنى أنها أفعال لا يقصد من ورائها إلى تحقيق أي غاية أخرى خارجة عن وجودها، سوى غاية الوجود الذي يتحقق للموجود البشري خلال تحققها. ويمكن أن نرى نموذجاً لهذه الأفعال في قول أدونيس واصفاً لحظة وجوده[2] في التجربة الإبداعية:

أسكن في الأزهار والحجارة
أغيبُ
أستقصي

---

(1) وإن كان يزعم أنه إنما يكشف عن وجود مجهول.
(2) «الإشارة»، جـ 1، ص 440.

أرى

أموج

كالضوءِ بين السِّحر والإشارهْ.

وقوله أيضاً[1]:

أنتَ

السقوطُ النهوض

اللحظة التي تتنفّسها وتتكرّر

كلمة لا كلمة

شيء لا شيء

غيَّبْ تغيَّبْ

وادخلْ في أعراس المحو الصعق اتجهْ أرِّخ

لا الأمر أمرٌ

لا النهي نهيٌ

أنسل دمكَ خيطاً

اتبعْهُ

اعنفْ تحنَّنْ

اخترقْ ←

بلا اتجاهٍ

بلا طريقة

ارتطاماً

قفزاً

لا تَسْتَبْقِ

اخترقْ تسلْطَنْ

كن المكان الذي لا مكان فيه

الوقتَ الذي يغلبُ الوقت

---

(1) «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 632، 633.

كن الشهوة الشهوة الشهوة

ولئن مثلت هذه الأفعال «حالات ظهور» الموجود البشري، وأبرزت وجوده في التجربة على أنه نوع من «التكشف» أو «التمظهر» في العالم، إنها ـ على مستوى آخر، ـ قد أكدت رؤية الموجود البشري «المتكشف» لحقيقة وجوده، وأنه لا شيء خارج «تجدّد اختياره» من حيث إن «اختياره المتجدّد» هو ـ بالضرورة ـ خالق لـ «وجوده المتجدّد»، بل لوجوده المطلق. وقد جاء التعبير عن هذه الرؤية في قول يوسف الخال[1]:

. . . .

وجودنا انتظار ما يجيءُ
حين لا نكون في انتظارِهِ:
نهاية المسير قمّةٌ
ونحن لا نسيرُ
نظلُّ في السفوح كومةً
تزحف أو تموتُ:
ينسج ثوبَها الأخيرَ عنكبوتُ
ولا يقال للجبال انتقلي
إلى البحار، أو فاقبلي
وابتدئي الحياةْ:
لا نورَ، لا ظلامَ، لا إلهَ.

حيث يستحيل وجود الموجود البشري ـ من جهة ـ انتظاراً للآتي (ما يجيء)، ولكنه ـ من جهة ثانية ـ انتظار لأجل الوجود، لا لأجل الآتي، أو «إنتظار» يتحقق ـ خلاله ـ وجود الموجود البشري المنتظر، لا الآتي المنتظر. وذلك بأن تتحوّل فاعلية «الانتظار» إلى فاعلية «اختيار متجدد» للوجود من جهة، ولممكنات الوجود، من جهة ثانية، لتغدو فاعلية «الاختيار المتجدد» هذه ـ من ثم ـ هي خيار الوجود الوحيد، يقوم بقيامها، ويتوقف بتوقفها.

---

(1) «الآية الأخيرة»، الأعمال، ص 326، 327.

يؤكد هذا ـ على مستوى آخر ـ أن وجود الموجود البشري قد استحال ـ إنطلاقاً من هذه الرؤية ـ فراراً مستمراً صوب إمكاناته، أو على حد تعبير أدونيس[1]:

سلاماً أيها الطفل

يركض النهر وراءَ مائه ولا يمسكُ به

يبحث الغصن عن ظله ولا يراه

ركضاً دائباً وراء ممكن ليس شيئاً آخر سوى وجوده الذي يفلت منه بالضرورة، ولا يستطيع اللحاق به. ليس هذا فحسب، بل لقد ارتدّ الموجود البشري نفسه كائناً يستمد كينونته من صيرورته الشعرية، أو من ركضه الدائب وراء إمكاناته الإبداعية كما يتجلى في وصف أدونيس لذاته أو لوجوده الجسدي المتحوّل دائماً أبداً في التجربة[2]:

ألجَسَدُ العاشقُ، كلّ يومٍ،

يذوبُ في الهواء ـ صار عِطْراً

يدورُ، يستحضرُ كلَّ عطرِ

يأتي إلى سريره

يغطي

أحلامه، ينحلُّ كالبخورْ

يعود كالبخورْ

أشعاره الأولى عذابُ طفلٍ

يضيعُ في دوّامة الجُسورْ

يجهلُ أن يظلَّ في مياهها، ويجهلُ العبورْ.

لنكون بهذا أمام وظيفة خارقة في التجربة تخلق وجود الموجود البشري، كما تخلق إمكانات وجوده سواء بسواء.

2 ـ **مستوى العالم الذي تخلقه**: ـ وقد بدا أن هذه الوظيفة (وظيفة

---

(1) «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 663.

(2) «مرآة لجسد عاشق»، جـ 2، ص 190.

الوجود في التجربة) لا تقف عند حد إيجاد «عالم الوجود» أو «أداة الوجود»، بل تتعداه إلى إيجاد «محرق الوجود» أو «باعث الوجود» في «العالم». وإذا أخذ التعبير عن فاعلية «الإيجاد» الأولى في قوله أدونيس[1]:

. . . . يصيّر الحياة زبداً ويغوص فيه.

يحوّل الغدَ إلى طريدةٍ ويعدو يائساً وراءها . . .

شكل «تحويل الموجود»: الواقعي (الحياة) إلى موجود ممكن في «الخيال» (زبداً يغوص فيه)، والممكن (الغد) إلى واقع في «المعيش» أو «اليومي» (طريدة يعدو يائساً وراءها). فإن فاعلية «الإيجاد» الثانية قد أخذ التعبير عنها شكل «إبتكار المباهج وأشياء اللذة» كما في قول أدونيس[2]:

لا أكتب

أبتكر المباهجَ وأشياءَ اللذة.

و«محو ـ اكتشاف» الشهوة في مقولة متكررة له أيضاً[3]، فضلاً عن استدعاء «المحرق» عن طريق «الغناء» له أو «الوصف» اللذين ارتأيناهما في الفقرة السابقة.

3 ـ **مستوى العالم الذي تفجّره**، أو بالأحرى تتبنى تفجيره[4]: فقد ظلت وظيفة الوجود في التجربة ـ بشكل عام ـ تستهدف سلطة «المرجع»، سواء منه مرجع الوجود في التجربة، أم مرجع الوجود بعامة. حيث لم يبق مرجع الوجود في التجربة ـ إن صح أن لها مرجعاً ـ سابقاً على التجربة، ولا

(1) «مزمور»، جـ 1، ص 251.

(2) «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 715.

(3) أنظر مثلاً «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 610، 614، 616.

(4) لأن وظيفة التفجير ـ كما رأينا في الفقرة السابقة ـ إنما تتم ـ إن كان لها أن تتم حقاً ـ بالتجربة عموماً لا «في» التجربة، ونحن هنا إنما نجاري الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار في دعواها وظيفة التفجير داخل التجربة، ونحن نتناول هذه الوظيفة انطلاقاً من تجربة «الرؤية» التي تصف الوظيفة، لا من تجربة «الرؤيا» التي يفترض أن تمارس الوظيفة. وتناولنا إياها من خلال تجربة «الرؤية» إنما هو لتوضيح الموقف الفكري لشعراء هذا التيار من العالم، وإلا فإن ذلك يخرج عن صميم عملنا الذي ينبغي أن يتوقف عند تجربة «الرؤيا» التي تمثل تجربة الحداثة العربية، بل تجربة الحداثة الغربية أيضاً.

منفصلاً عن صيرورتها[1] بل غدا كامناً في عملية الوجود ذاتها، ومنبثقاً عنها. ولم يبق كذلك مرجع الوجود بعامة[2] سابقاً عن وجود الموجود البشري ولا منفصلاً عن حركة وجوده، بل أصبح كامناً فيه، ومنبثقاً عنه.

وعلى صعيد المرجعية الأولى؛ مرجعية الوجود في التجربة، يكفي القول، إن الموجود البشري قد ظلَّ ينظر إلى لحظة الوجود في التجربة على أنها لحظة قطيعة تامة ومطلقة مع كل وجود سوى وجوده الآتي، أو الذي يتحقق «الآن ـ هنا» في التجربة، وعلى أنها لحظة تمرد مطلق على كل سلطة بما في ذلك «سلطة الوعي». حيث الموجود البشري ـ في لحظة الوجود هذه ـ «لا يكتب ـ كما يقول أدونيس[3] ـ وإنما يهذي بحاله وشأنه، يقول ما يغلب عليه، وما يجذبه إليه جسده» «ينسى ذكرياته، فلا خير ولا شر، لا شيء غير حركات صعبة سهلة، بطيئة سريعة، حركات تشع من أعضائه»[4] «يغيب يضيع في نسيج خلاياه، في الهاجس»[5]. وما ذلك إلا لأنه أراد لحدسه أن يكون «مطلقاً بكراً» ولتجربته أن تكون بدئية[6]:

أما على صعيد المرجعية الثانية ـ مرجعية الوجود بعامة ـ فقد بدا من تناولنا علاقة الذات الشاعرة بالعالم أن الموجود البشري في تجربة هذا التيار ـ قد ظل يواجه «مرجعية الآخر» ممثلاً بـ «الجماعة» أو «الأمة» بإعلانه رفضه والتمرد عليه أولاً، ثم بالانفصام عنه، والقطيعة النهائية مع عالمه ثانياً. هذا فيما يتعلق بـ «الآخر» إنساناً، أو واقعاً تحياه الجماعة التي ينتمي إليها الموجود البشري.

أما «الآخر» تاريخاً، أو «حضارة» تنتمي إليها الجماعة، فقد بدا ـ هو الآخر ـ أحد الأهداف الأمامية لتفجير الموجود المتمرد في هذه التجربة.

---

(1) والحقيقة أن لها ـ كما رأينا ـ مرجعاً محدداً وهو ما وصفناه بـ «فكر الوجود» أو «فلسفة الوجود» التي ظل شعراء هذا التيار ينطلقون منها وإليها.

(2) سواء في التجربة أم خارج التجربة، أي في الحياة بعامة.

(3) «أدونيس»، «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 714.

(4) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 715.

(5) نفسه، «فصل الحجر»، أقاليم الليل والنهار، جـ 1، ص 568.

(6) نفسه، «أوراق في الريح»، جـ 1، ص 108.

ويكفي للدلالة على هذا الموقف التمردي الهادف إلى تفجير التاريخ الحضاري للأمة أنه قد جاء في وصف هذا التاريخ بأنه: «الوباء» تكنسه رياح تمرده»[1] و«الركام» يمحوه»[2] و«ثوب العفن» يحرقه[3] و«الزمن النائم في بحيرة الجليد يوقظه»[4]. وفي وصف وجود الموجود المتمرد على التاريخ، والمتجاوز له بأنه: «الدم النافر من حضارة ذبيحهْ»[5] و«الكوكب الساكن وجه الشرق، الآتي من يبس الغابات، من دجنّة الآبار والزوايا، من جوف عنكبوت، من قمر يسودُّ، من حضارة تموت»[6].

غير أن «الآخر» الذي ظل الموجود المتمرد يستهدف بالنقض والتفجير «مرجعيته» قد بدا من حيث هو ـ فضلاً عن ذلك ـ «الموروث الديني» للجماعة، أو بالأصح «مسلماتها الدينية» عموماً. هذه المسلمات التي ما فتئ الموجود المتمرد يفجرها ـ أو بتعبير أدق ـ يحاول نقضها في التجربة، إنطلاقاً من «بؤرتها» جميعاً، والمتعلقة بـ «الوجود الإلهي». هذا الوجود الذي أخذ الموجود المتمرد ينتهك قداسته، ويرفض مرجعيته بجعله في التجربة:

- وجوداً لسلطة قمعية متعالية، عليه أن يتجاوزها، وأن يختار لوجوده عالماً غير عالمها. ويتجلى هذا من اختيار أدونيس[7]:

ماذا، إذن ليس لك اختيارْ
غير طريق النارْ
غير جحيم الرفضْ ـ
حين تكون الأرضْ
مفصلةً خرساء أو إلهْ.

- ووجوداً لموجود قمعي لا وجود له إلا في وعي الموجود الخاضع

(1) «مرثية الأيام الحاضرة»، نفسه، جـ 1، ص 224.
(2) «الغائب قبل الوقت»، نفسه، د. ت 2، ص 168.
(3) «أوراق الريح»، نفسه، جـ 1، ص 116.
(4) «الغائب قبل الوقت»، نفسه، جـ 2، ص 168.
(5) «الدم النافر»، نفسه، جـ 2، ص 234.
(6) «السماء الثامنة»، نفسه، جـ 2، ص 151.
(7) «ليس لك اختيار»، جـ 1، ص 352.

لقمعه، أما في الواقع، أو في الحياة الإنسانية فلا وجود ـ على حد قول أدونيس ذاته[1] إلا «لإله أعمى يموت».

- ووجوداً ـ من ثَمَّ ـ لموجود «ينخطف برحيل أدونيس»[2] و«يتمزق في خطواته»[3] إنخطافاً وتمزقاً يحيلانه وجوداً خارقاً لموجود حقيقي هو الموجود المتمرد ذاته، لا للموجود وهمي هو الموجود «الميتافيزيقي» المتعالي، وجوداً للموجود الذي «يَخْطِفُ» و«يُمزّقُ»، لا للموجود الذي «يَنْخَطِفُ» و«يَتَمَزّقُ» إنه وجود لموجود هو «الإنسان ـ الإله»، أو «الإله ـ الإنسان». لنكون بهذا أمام وظيفة مطلقة، لأنها ـ من ناحية ـ تمارس نقض مرجعية الوجود الإنساني، بما في ذلك مرجعية «الوحي» و«المقدس الإلهي». ولأنها ـ من ناحية ثانية ـ تحيل هذه المرجعية إلى الموجود الإنساني ذاته، وليس إلى قوة خارجة عنه.

4 ـ **مستوى الوجود الذي تحققه، أو تفضي إليه**: وقد حققت وظيفة الوجود في التجربة للموجود المتمرد ـ كما بدا آنفاً ـ وجوداً خارقاً، حلَّ خلاله محل وجود الموجود «المقدس» وقام بدور مناقض بل مناهض لدوره. أدونيس في قوله مثلاً[4]:

. . . .

وأنا ذلك الإلَهْ ـ
الإلَهُ الذي سيبارك أرض الجريمه.
إنني خائنٌ أبيع حياتي
للطريق الرجيمه،
إنني سيد الخيانَهْ.

«إله» من جهة ولكنه ـ من جهة أخرى ـ «الإله» الذي يتمرد على «الألوهية» كسلطة «مرجعية» لـ «ألوهيته»، أو من حيث هي «ألوهة» له تستند

---

(1) «هذا هو اسمي»، جـ 2، ص 285.
(2) أدونيس، «الإله الميت»، جـ 1، ص 328.
(3) «إله يحب شقاءه»، نفسه، جـ 1، ص 349.
(4) «الخيانة»، جـ 1، ص 334.

إلى نظام، أو تهدف إلى تحقيق غاية خارجة عن غاية الوجود ذاتها. حيث «ألوهيته» بلا مرجع، أو هو مرجعها، لأنها عنه تنبثق، لا عن سواه، وفي وجوده تتأسس، لا خارج وجوده، بل في وجوده القائم على نقض كل مرجعية، والمتجاوز كل غاية سوى غاية الوجود ذاتها. ليكون الموجود المتمرد ـ بهذا ـ (أي بما امتلكه من قوة الوجود وممكناته) قد أحلّ نفسه محلّ الموجود «المقدس»، ووضع وجوده موضع وجوده ولكن ليمارس فاعلية مزدوجة، يهدم خلالها ليبني، ويتجاوز لـ «يُؤَلْهِنْ»، يهدم وجود «المقدس» ليبني وجوده، ويتجاوز «الإلهي» لـ «يُؤَلْهِنْ» البشري.

يؤكد هذا أن الموجود المتمرد قد ظل يحتل ـ إن بالوصف المباشر أو بالإسناد الخارق ـ موقع «الإلهيّ» ولكن ليمارس البشري «الطبيعي» كالجنس مثلاً كما في قول أدونيس[1]:

. . . .

إن لي موعداً مع الكاهنات
في سرير الإله القديمْ

أو البشري «المنحرف عن السّوائية البشرية» كما في مقولته السابقة، حيث هو «إله» ولكنه «خائن يبيع حياته للطريق الرجيمة» و«مجرم سيبارك أرض الجريمة» ومقولة حداد[2]:

. . . .

والرب في التيه يهيئ هودجه ويقايض الجند بأسرار
الجنة والنار

أو الخارق ولكن «المنزاح» عن «الخارق الإلهي» كما في قول حداد أيضاً[3]:

. . . .

يا سيد الهتك

---

(1) «أورفيوس»، جـ 1، ص 298.

(2) «الباب»، «يمشي مخفوراً بالوعول»، ص 13.

(3) هو»، نفسه، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 21.

أزرع الطينَ بالكاف والنون[1]
واهتفْ لكل النهايات تبدأ.

وقوله أيضاً[2]:

. . . .
أتداخل في أنوثة اللغة. أقول لمخلوقاتي كوني،
فأرى أكواخاً.

وكذا قول أدونيس مخاطباً أداة خلقه الخارق، وهي لغته البكر[3]:

. . . .
لهذا
يولد في أسمائي
بشرٌ
يزدحمون ويقتتلون/ خذيهم
دُلِّيهم واحتضنيهم
كوني طرقاً لَهمُ وفتوحاتٍ،يا أسمائي
فأنا الأبد المتشرِّد خارج أسمائي
أبديّاً

لنكون بهذا أمام وظيفة «خارقة» لأنها ما فتئت ـ كما أشرنا آنفاً ـ تهدم وجود «المقدس» لتبنّي وجود «المتمرد»، وتتجاوز الوجود «الإلهي» لـ «تُؤَلِّهن» الوجود البشري.

وعند هذا يمكن القول، إن الذات الشاعرة في تجربة هذا التيار قد ظلت ـ كما رأينا ـ تنظر إلى «ذاتها» على أنها ذات «مطلقة» أي مكتفية بذاتها، خالقة لوجودها، وإلى «وجودها» على أنه ـ لكونه نتاج ذاتها المطلقة

---

(1) حيث الخلق الخارق هنا «للطين» ـ اللغة، لا «بالطين».
(2) نفسه، ص 86.
(3) «قصيدة بابل»، جـ 2، ص 361.

ـ وجود «مطلق» كذلك. لأنه: ـ

أولاً: مطلق من «سؤال العليّة»، حيث عِلّته في ذاته، أو في «الكيفية» التي بها يتحقق، لا في «العلة» التي لأجلها يتحقق. ومن ثم فلا عليه إن هو أخذ شكل «التمظهر» العادي من بين أشكالِ تحققه الأخرى.

ثانياً: مطلق من «قيد الضرورة» حيث الذات الموجودة هي «بؤرة» العالم المطلق، تخلق «الحرية» و«الضرورة» على السواء. فهي، كما تخلق «وجودها» و«عالم وجودها» تخلق كذلك «ضرورة» وجودها، سواء بسواء، ودون فرق.

ثالثاً: مطلق من «سلطة المرجعية» حيث مرجعيته في الذات الحرة «حرية مطلقة»، وليس في قوة خارجها.

وإذا كان الأمر على هذا النحو في تجربة هذا التيار الشعريّ الحديث، فإنّ من حقنا ـ الآن ـ أن نتساءل عن خلفية «رؤيا الوجود» هذه ودلالتها في سياق تجربة هذا التيار بخاصة، وتيار الحداثة بعامة[1].

غير أن القول في خلفية لـ «رؤيا الوجود» هذه يقتضي، من جهة، القول في «خلفية تاريخية» تكون بمنزلة الضرورة التي لها استجابت التجربة أو التربة التي عنها انبثقت، ويقتضي، من جهة، القول في «خلفية فكرية» تكون بمنزلة «الجذر» الذي عنه امتدت التجربة، أو «الأصل» الذي إليه رجعت، أو ترجع.

(1) يعني بما في ذلك التيار الأول.

الباب الثاني

التجربة والموقف

الفصل الأول

الموقف الفلسفي

يواجه الباحث وهو يسعى إلى مقاربة للخلفية الفكرية لرؤيا الوجود هذه صعوبات جمة متنوعة، أبرزها جميعاً، بل أخطرها على الإطلاق، ما تتسم به رؤيا الوجود ذاتها من طبيعة «مراوغة» و«هروبيّة» تجعلها عصيّةً على الإمساك بها وتحديدها على مستوى التجربة الإبداعية التي تفصح عنها، فضلاً عن تحديد مرجعها الفكري في سياق الفكر الإنساني، الذي يتراءى - ولا سيما في مجال الفن والفلسفة - وكأنه قد اختُرِقَ بهذه الرؤيا في أطوار حياته المختلفة. وقد يرجع هذا بدرجة أساسية إلى أن الفكر الإنساني في هذه المرحلة: مرحلة الانفتاح اللاّمحدود، والتحوّلات المتسارعة قد اتسم، هو كذلك، بالتداخل والتمازج، اللذين يجعلان منه وحدة واحدة، يصعب التمييز بين أجزائها، أو بين ما ه خاص (بفرد، أو جماعة، أو أمة، أو جانب من جوانب الحياة) وما هو عام، أو مشترك (بين أفراد الإنسانية، أو بين أكثر من جانب من جوانب الحياة) وبين ما هو موروث وما هو معاصر، وهو الأمر الذي حدا الباحث - لكي يكون أكثر دقةً وموضوعية في تحديد الخلفية الفكرية لرؤيا الوجود في الحداثة العربية - إلى الانطلاق من «رؤية» شعراء الرؤيا الحداثية أنفسهم لهذه الخلفية، أو بالأصح من «شهادتهم» هم أنفسهم حول هذه الخلفية. فالعدوة إلى شهادة الشعراء أنفسهم حول خلفية رؤياهم، وقراءة دلالتها قد تضيء كثيراً من جوانب الطريق، وتجنب الوقوع في مزالق الإطلاق والتعميم. ولعلّ من المهم في هذا السياق الوقوف عند أدونيس[1]

---

(1) وتأتي هذه الأهمية من جهة أن أدونيس يعد منظر الحداثة العربية الأول، ومن مؤسسي =

واستنطاق شهادته حول تأثره، بين من تأثروا بثقافة الغرب. هذه الشهادة التي يقول فيها: «أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرّف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو، ونرفال، وبريتون، هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ـ بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصتها اللغوية ـ التعبيرية»[1].

فأدونيس بمقتضى هذه الشهادة قد أخذ ـ بين من أخذوا ـ بـ «ثقافة» الغرب، ولكن أخذه بتلك الثقافة قد تميز ـ حسب قوله ـ بأنه:

- أخذ مؤقت، لأنه قد كان من الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا تلك الثقافة، إلى الثقافة العربية.
- وأخذ جزئي، لأنه قاصر على «طريقة النظر»، أو «نظام المعرفة» الذي يمكنه من إعادة قراءة موروثه الثقافي العربي واكتشاف ما فيه من حداثة شعرية.
- وأخذ هدفه الاستقلال، لا التبعية، فهو يحقق من ورائه استقلاله الثقافي الذاتي، لا تبعيّته الثقافية للآخر.

= حركة مجلة «شعر» اللبنانية التي تأسست عام 1958 م وتوقفت عام 1964 م والتي تمثل بؤرة الحداثة الأولى.

(1) أنظر «الشعرية والحداثة» في «الشعرية العربية» دار الآداب، بيروت، ط أولى ١٩٨٦ م، ص 86، ويذكر المؤلف (في ص 79 هـ 1) أنه قد أجرى تعديلات كبيرة على موضوع المقال، الذي يمثل محاضرة ألقاها في فرنسا وباللغة الفرنسية.

وأيّاً كانت الأهداف، أو الغايات التي تمّ لأجلها الأخذ بثقافة الغرب فإن ما يهمنا في هذا السياق هو أننا أمام «عملية أخذ» و«أخذ محدد»: «نظام المعرفة» من ثقافة محددة، هي ثقافة الغرب، أي أننا أمام مسلمة أولية مفادها: «أن أدونيس قد أخذ ـ على الأقل ـ «نظام» معرفته بالثقافة العربية، من ثقافة أخرى هي ثقافة الغرب.

غير أن هذا وحده لا يكفي، فالتسليم بأن أدونيس قد أخذ «نظام معرفته» الحديثة، أو الحداثيّة من ثقافة الغرب، قد يكفي لتوجيه اهتمامنا نحو هذه الثقافة، ومن ثَمَّ لتركيز بحثنا في ثناياها على الأصول الفكرية لرؤيا الوجود الحداثية. ولكنه لا يكفي لتحديد هويّة تلك الأصول الفكرية ومدى علاقتها بـ «نظام المعرفة» المأخوذ من ثقافة الغرب. وهو ما يدفعنا إلى مواصلة البحث في طبيعة هذا النظام المعرفي الذي أخذه أدونيس عن تلك الثقافة وتحديد؛ من أين أخذ ذلك النظام وكيف أخذه أولاً، ثم تحديد عناصره ومكوناته ثانياً. وهنا يقول أدونيس في شهادة أخرى له: «في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر، دخلتُ إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسيّ. ولم يكن تأثري به نابعاً من اتجاه محدد، يمثله شاعرٌ، أو أكثر. وإنما كان نابعاً من حرمته ككل. ولم يكن تأثراً بالقول الشعري من حيث هو «رؤيا للعالم» وإنما كان تأثراً بمشكلية الإبداع الشعري وما تطرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة أخرى، لم يكن الشعر الغربي بالنسبة إليّ [كذا]، نموذجاً يحتذى، بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان صدمةً معرفية. ومن هنا قد يكون الأصح أن أقول ـ ولعل في هذا ـ والكلام ما يزال لأدونيس ـ شيئاً من المفارقة ـ إن تأثري بالإبداعية الغربية، ككل فكري كان أقوى وأغنى من تأثري بجانبها الشعري الجزئي»[1].

فأدونيس بمقتضى هذه الشهادة قد أخذ هذا النظام المعرفي عن الشعر الغربي بعامة، والفرنسي بخاصة، أو كما يصرح أخيراً عن «الإبداعية الغربية» من حيث هي كل فكري. وقد تم أخذه لهذا النظام عن طريق «التأثر» لا عن طريق «الاحتذاء»؛ التأثر بالإبداعية الغربية من حيث هي إشكالية تطرح قضايا

---

(1) انظر «شعرية الهوية» في «سياسة الشعر» دار الآداب، بيروت، ط أولى 1985 م، ص 72.

وتساؤلات، لا من حيث هي رؤيا للعالم، أو التأثر بما تمثله تلك الإبداعية من صدمة معرفية، لا بما تمثله من مقاربة خاصة للإنسان والعالم. ولكن كيف تكون الإبداعية الغربية ـ عند أدونيس ـ إشكالية تثير قضايا وتطرح تساؤلات، ولا تكون ـ مع ذلك ـ رؤيا للعالم؟! أو بتعبير آخر، كيف تمثل تلك الإبداعية صدمة معرفية، ولا تمثل مقاربة للإنسان والعالم؟ هل يفصلُ أدونيس بين شكل القول الشعري الصادم ومضمونه؟ أو بين مضمون الرؤيا، وأداة الرؤيا؟ يبدو أن أدونيس يذهب إلى هذا فهو ـ حسب قوله ـ إنما استجاب للإبداعية الغربية شكلاً، لا مضموناً وتأثر بها أداةً، لا رؤيا. وقد أكّد هذا بقوله في سياق تأكيده على ضرورة مشاركة الآخر في نظام المعرفة: «إن عليّ كذات أن «أطلب العلم ولو في الصين» أي أن أرى إلى الآخر كشريك لي في المعرفة، وأن أرى إلى نفسي كمشارك له في علمه، عليّ بعبارة ثانية، أن أتمثّل تجربة الآخر من أجل أن أعمّق تجربتي الخاصة، وأوسع حدودها. لكن عليَّ في الوقت نفسه، حين أشارك الآخر في «آلة» المعرفة، أو «أشكال» البحث أن أنتج المختلف. فحين استخدم، مثلاً قصيدة النثر كشكل سبقني إليه الآخر، يجب أن أنتج ما يغاير نتاجه. وبعامة أقول ـ والقول ما يزال لأدونيس ـ حين أستخدم طريقة من طرق الآخر، لا بدّ من أن أُعَرِّبها ـ أن أعطيها سمة لغتي الخاصة، وشخصيتي الخاصة وأبعاد الرؤيا الخاصة بي ـ رؤياي إلى الإنسان والحياة والعالم»[1]. فأدونيس بناءً على هذا يشارك الآخر في نظام ـ آلة المعرفة، لا في موضوع المعرفة، وفي «أشكال» البحث، لا في «موضوع» البحث أي أنه ـ كما يقول ـ يأخذ عن الآخر «الطريقة» المعرفيّة ولكن ليقول بها معرفته الخاصة، أو رؤياه الخاصة إلى الإنسان والحياة، والعالم، ولكن كيف يتسنى له ذلك؟ وهل ما يأخذه أدونيس عن الآخر هو فعلاً أداة الرؤيا، دون الرؤيا، أو «نظام المعرفة» دون موضوع المعرفة؟!

يصعب التسليم بهذا[2]، فأدونيس ـ وإن شهد بهذا ـ إلا أنه قد اعترف

(1) أنظر نفسه، ص 75.

(2) والعجيب أن أدونيس في الوقت الذي يتبنى فيه ـ هنا ـ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى، فإنه قد ظل يرفض هذه الفكرة في كل تنظيره الحداثي، ليس هذا فحسب، بل قد ذهب إلى

هو نفسه في سياق حديثه عن استجابته للصدمة المعرفية للإبداعية الغربية، وما أنجزه بفضلها على مستوى الشعرية العربية، قد اعترف بأن هذه الصدمة قد جعلته يفكر بالشعرية العربية، ويطور من اهتمامه بها، وقد تجلّى ذلك - حسب قوله - على مستويين: مستوى التشكيل، ومستوى ما يسميه «التجريب» و«الاستقصاء»[1]. وقد عمل على المستوى الأول - كما يقول - على أن يدخل إلى الشعرية العربية مفهومات جديدة أهمها:

- مفهوم قصيدة النثر، التي تمثل - في رأيه - خرقاً لمبدأ الشعر العربي ومن ثَمَّ، تهديماً لتراث اللغة الشعرية العربية[2].
- ومفهوم القصيدة الشبكية المركبة،
- ثم المفهوم المتصل بما يسميه «لاحقية الشكل» مقابل أسبقيته في التقليد الوزني الخليلي[3].

أما على المستوى الثاني - وهو المهم في هذا السياق - فيقول أدونيس ما نصه: «فقد نظّرت لما سمّيته بقول المجهول، مقابل التقليديّة التي تنظّر لقول المعلوم، وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شاسع هائل قلّما يجرؤ العربي على الخوض فيه. وفي هذا كلّه أكّدت على أن [كذا] الشعرية العربية تقوم في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المنفتح[4] وعلى أن الخصوصية الإبداعية هي، تبعاً لذلك، خصوصية الذات الشاعرة، لا خصوصية «الجماعة» أو «التراث»، وعلى أن الشعر سيرٌ في فضاء الحرية، وتأسيس له في آن، أي أنه تحرك دائم في اتجاه ما لا ينتهي. وفي هذا ما يجعل الكتابة الشعرية استقصائية، خارج المعطى المحدد والمحدود،

= جعل الفصل بين المحتوى والشكل أساساً للتقليدية، بينما جعل التحام الشكل بالمضمون أساس الحداثة الأول.

(1) أنظر نفسه، ص 72.

(2) أنظر نفسه، ص 73.

(3) أنظر نفسه، ص 74.

(4) وقد جاء في النسخة «المُنْفَتِح».

أي يجعل منها مشروعاً لا يكتمل، إلا جزئياً شأن الإنسان نفسه»[1].

فبماذا يقر أدونيس هنا؟!

إنه يقر بأن ما أخذه عن الإبداعية الغربية من نظام للمعرفة قد مكّنه من التنظير في الثقافة العربية:

- لقصيدة النثر التي من شأنها أن تخرق، وتهدم.
- ولقول المجهول الذي من شأنه أنه ـ وهو المهم ـ يفجّر نظام المعرفة ـ الموروث بالإنسان (الأنا والجسد)[2] وباللغة، وأنه يمكّن من تفجير المكبوت، وانتهاك المحرم، في الحضارة والثقافة العربية.
- وللشعرية العربية التي من شأنها[3] أنا تجريب منفتح، واستقصاء متجدد، ومشروع لا يكتمل إلا جزئياً، شأن الإنسان نفسه، وأنها ـ لكونها كذلك ـ خصوصية الذات الشاعرة، لا خصوصية «الجماعة» أو «التراث» وماذا يعني الإقرار بهذا؟!.

إنه يعني أن أدونيس لم يأخذ عن الآخر ـ وهو بالضرورة لا يستطيع أن يفعل ـ نظام المعرفة من حيث هو مجرد «الفن» المعرفة خاصة به، أو من حيث هو مجرد «شكل» دون مضمون، أو محتوى، وإنما أخذه من حيث هو «نظام» أو «شكل» يحمل أيديولوجيّته، ويتضمن رؤيته للعالم، أي من حيث هو «موقف» كياني من الحياة والإنسان والعالم. الأمر الذي يعني أن أدونيس ومن لفّ لفه من شعراء الحداثة العربية قد شاركوا الآخر لا في «طريقته» في المعرفة، بل في «معرفته» ذاتها، ولا في «أشكال» بحثه، بل في «موضوع» بحثه ذاته. بمعنى أنهم قد شاركوه موقفه الأيديولوجي من العالم، ورؤيته الجاهزة له.

ولكي تكون الصورة أكثر جلاءً أمام المتأمل، فإنه يحسن بنا أن نضع

---

(1) أنظر نفسه، ص 74، 75.

(2) ولا ندري كيف يميز أدونيس ـ هنا ـ بين الأنا والجسد، فهل الأنا غير الجسد، وإذا كان ذلك كذلك عنده فهل تكون «الأنا» «أنا» بدون «جسد».

(3) يجمع أدونيس هنا بين مفاهيم: الشعر، الشعرية، الإبداعية، الكتابة بهذه الطريقة [illegible] التي تجعلنا غير قادربن على تحديد الدلالة لكل منها.

بينه يديه صورةً موجزةً لـ «رؤيا الوجود» في «تجربة الحداثة العربية» كما تقولها تنظيرات شعراء الحداثة العربية، ولا سيما التيار الأدونيسي. هذه التنظيرات التي رأت الموجود البشري بوصفه:

- الموجود «الكلّي» أو «الحقيقي»، من جهة أنه ـ كما يقول الخال[1] ـ «سيد الطبيعة القادر على إخضاعها، وفك مغاليقها» وأنه «مصدر القيم، لا الآلهة ولا الطبيعة»[2] وصانع النظم والقوانين والمبادئ التي تظل دونه لا فوقه، يغيّرها متى شاءَ، وكيفما شاء[3] ـ ورأت ـ من ثَمَّ وجود الموجود البشري بعامة من حيث هو وجود من شأنه:
- أنه ـ أولاً: من إيجاد الموجود البشري ذاته، لا من إيجاد قوة أخرى خارجة عنه، «فالإنسان ـ كما يقول أدونيس ـ «جوهرياً خالقٌ لمصيره: يصنع نفسه باستمرار، ويصنع العالم كذلك باستمرار»[4].
- وأنه ـ ثانياً: ـ بالقياس إلى الشاعر ـ وجوده الذي يخلقه في تجربة: «الرؤيا الشعرية»[5]. هذه التجربة التي من شأنها:

---

(1) وإن كان هذا الموقف غير منسجم مع موقف أدونيس الرافض العقلانية والمنطقية، وبالتالي سلطة النظام والقانون، أنظر «الحداثة في الشعر»، ص 16.

(2) أنظر «الشعر العربي مشكلة التجديد»، في «الأدب العربي المعاصر»، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة 1961 م، منشورات أضواء، ص 182، وانظر «زمن الشعر»، ص 43.

(3) أنظر «الحداثة نظرة حديثة إلى الوجود» في «الحداثة في الشعر»، دار الطليعة، بيروت، ط أولى، 1978 م، ص 16.

(4) أنظر «سياسة الشعر»، ص 134.

(5) و«الرؤيا» كما يحددها أدونيس «وسيلة الكشف عن الغيب. ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال تام عن عالم المحسوسات. ويحدث الانفصال في حالة النوم، فنسمي الرؤيا عندئذٍ حلماً. وقد يحدث في اليقظة... لكن ترافقها أنذاك البرحاء. والبرحاء هي كذلك نوع من الانفصال عن العالم المحسوس واستغراق في عالم الذات. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة. وتتفاوت الرؤيا، عمقاً وشمولاً بتفاوت الرائين. فمنهم ممن يكون في الدرجة العالية من السمو، من يرى الشيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبساً، وذلك بحسب استعداده. وأحياناً يرى الرائي في حلمه، وأحياناً يرى في قلبه، وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعداً لاختراق عالم الحس، أو حجاب الحس تكون رؤياه صادقة. ومن هنا تفضلها الرؤيا في الحلم، لأن =

- أنها ـ أولاً: حضور عيني ومباشر «في ـ العالم». و«العالم» هنا ليس «عالم الحياة اليومية» الذي من شأنه «أنه ـ كما يقول أدونيس ـ دائماً يحاصر الشاعر العربي المعاصر بقيمه وثقافته الفاسدة المبتذلة، وداخل المظاهر التي هي حدود وحجب دون الحياة الحقة»[1]. فالعالم «الذي نعيش فيه لا يجوز ـ حسب قوله ـ أن يكون، ولا يصح أن يكون غايةً للشعراء، وإطاراً لهم. إنه وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى، فما أضيق العالم، وما أكثر ابتذاله إذا كان العالم الواقعي، عالم الحساسية المشتركة هو العالم كله. ليس هذا العالم الواقعي إلا بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر، العالم الذي يفتحه الشعر ويقود إليه»[2]. والذي أطلق عليه أدونيس في موضع آخر «عالم الوجود الميتافيزيقي» الذي من شأنه أنه «المجهول» فيما وراء «المعلوم» و«اللامرئي» فيما وراء «المرئي»[3]. وأنه كما يقول الخال «المغلق، والمجهول، والمتناقض»[4].

- وأنها ـ ثانياً: ـ من ثَمَّ ـ «حضور فردي»، وذلك من جهة أن الشاعر الحق ـ كما يقول الخال ـ هو الفذّ والمتمرد، والجريء.. أي الذي من شأنه

= خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، أعني ـ والكلام لأدونيس ـ أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس. ولهذا فإن الرائي بقلبه يكون بفضل البرحاء نائماً عما حوله مستغرقاً في الرؤيا (أنظر صدمة الحداثة، ص 166). و«الرؤيا» عند أدونيس كـ «الرحم» (عن ابن عربي) فكما أن الجنين يتكوّن في الرحم، كذلك يتكوّن المعنى في الرؤيا، فالرؤيا، إذن نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة (أنظر نفسه، ص 166).

و«الرؤيا» تتجاوز الزمان والمكان، بمعنى أن الرائي ـ على حد قول أدونيس ـ تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب، أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده. فالسبب هنا متساوق في وجوده مع النتيجة، وليس بينهما أي فاصل زمني، العلاقة السببية هنا تنحل إلى علاقة وظيفية بين التأثير والتأثر، في الأول فاصل زمني، لكن التأثير والتأثر يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها. (أنظر نفسه، ص 167). وهكذا ـ كما يقول أدونيس ـ يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الإلهية (أنظر نفسه، ص 167).

(1) أنظر «الشعر العربي ومشكلة التحديد»، مصدر سابق، ص 182.

(2) أنظر نفسه، ص 185.

(3) أنظر مثلاً «زمن الشعر»، ص 174.

(4) أنظر: «الحداثة نظرية حديثة إلى الوجود» في «الحداثة في الشعر»، ص 16.

أنه ـ خلافاً للإنسان ـ كائن لا اجتماعي، فهو ضد المتعارف عليه، والمعتاد والمألوف[1]، وليس أمامه ـ وفقاً لأدونيس ـ غير الرفض، وغير الخروج على القطيع، والبحث عن عالم جديد[2].

- وأنها ـ ثالثاً: ـ «حضور متفرّد» في «المختلف». حيث «هوية» الخلاّق (وهو عند أدونيس الشاعر المبدع) ليست معطى، أو ليس إئتلافاً، وتماثلاً مع جوهر ثابت مسبق، وإنما هي اكتساب. إنه يخلق هويته فيما يخلق كتابته. والكلام الخلاق هنا لا يكرر الواحد، وإنما يعدّده ويكثّره. ولا يستعيد معطى الهوية، وإنما يشحن الهوية بإمكانات النمو، وبالتفجّر المشع. ذلك أن هذا الكلام هو، تحديداً، محاولة دائبة للدخول فيما لم يقل بعد، لقول ما لم يقلْ بعد، بحيث تبدو الهوية كالإبداع، كأنما تجيء دائماً من الأمام، ومن المستقبل. فالهوية ليست ما أعطي، أو قيل، بقدر ما هي اللامعطى، واللامعقول. والقول هنا لا يمكن أن يكون نهائياً، لأن الهوية لا تقال بشكل نهائي، إلا دينياً، وهي إبداعياً تظل إمكاناً مفتوحاً[3]. والهوية في المنظور الإبداعي ليست في إنتاج الشبيه، وإنما في إنتاج المختلف وليست الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوع[4].

- وأنها ـ رابعاً: ـ «حضور متعالٍ ومتجاوز». حيث أصبح الشعر ـ على حد تعبير أدونيس ـ «خلقاً»، وأصبح ـ من ثَمَّ ـ هو الإنسان ذاته في استباق العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل، إنه «خرق للعالم»[5] أي تغيير لنظام الأشياء، ونظام علاقتها: تغيير النظر إلى العالم[6] وإن من طبيعة الشعر الذي هو ـ على حد قول أدونيس ـ «نبوَّة ورؤيا وخلق ألا يقبل أي عالم مغلق نهائي، وألا ينحصر فيه، بل يفجّره ويتخطاه»[7] ويذهب أدونيس

---

(1) أنظر: «الحداثة في الشعر»، ص 87.

(2) أنظر: «زمن الشعر»، ص 229، وكذا مقدمة للشعر العربي، ص 119.

(3) أنظر: «سياسة الشعر»، ص 68.

(4) نفسه، ص 69.

(5) وهي مقولة ينسبها الشاعر لابن عربي.

(6) أنظر: «زمن الشعر»، ص 43.

(7) أنظر: «نفسه»، ص 43.

إلى أن «الثورة» تعني ـ فيما تعني ـ نظرة جديدة، هذه النظرة تتضمن بالضرورة نقداً لما سبقها، سواء أكان دينياً أم غير ديني، وتتضمن بالضرورة تجاوزاً لما سبقها[1].

- وأنها ـ خامساً: ـ «حضور مفتوح»، «غير مكتمل، وغير محدد». فالإنسان ـ كما يقول أدونيس ـ كالوجود، واقع حرية، واحتمال، وتعدد، لا واقع وثوقية نهائية. الإنسان ينير كل شيء فكيف ينير إن كان محدداً؟ من هنا كانت الحرية جوهر الإنسان، وكان فيه شيء من اللانهائية لا ينضب، ولا يمكن معرفته معرفة كلية ونهائية[2]. والإنسان «مشروع لا يكتمل إلا جزئياً»[3]. ووجود الإنسان، أو «هويته» إبداع دائم ـ تغلغل مستمر في فضاء التساؤل والبحث، والفضاء الذي يفتحه السؤال: من أنا؟ لكن دون جواب أخير، حتى الموت نفسه ليس هنا إلا جواباً مؤقتاً[4]. فالهوية ليست ما أعطى، أو قيل، بقدر ما هي اللامعطى، واللامعقول. والقول هنا لا يمكن أن يكون نهائياً، لأن الهوية لا تقال بشكل نهائي إلا دينياً. وهي إبداعياً تظل إمكاناً مفتوحاً[5].
- وأنها ـ سادساً: «حضور متزمن»، أو «معاقر للزمن» في «الرؤيا»، وذلك من جهة أن «الرؤيا» هي ـ كما يقول أدونيس[6] ـ «رحم الخلق» خلق الشاعر لذاته ومصيره، وخلقه لعالمه.
- وأنها ـ سابعاً: «حضور درامي»، لأنه ـ كما يلح أدونيس حضور ينهض على التجاوز المستمر: تجاوز «اللاوجود» في «اللازمن خارج الرؤيا» إلى «الوجود» في (الزمن ـ الرؤيا) ومن ثَمَّ تجاوز السقوط في الوجود المشترك «في الحياة اليومية» إلى الوجود الممكن خارج ذلك الوجود. ونجد وصفاً أو تعبيراً عن هذه الدرامية في قول أدونيس «والشاعر يعيش

(1) أنظر: «مواقف» ـ ع2، سنة 1969 م، ص 43.
(2) أنظر: «الصوفية والسوريالية»، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط أولى، 1992 م، ص 57.
(3) أنظر: «سياسة الشعر»، ص 69، 75.
(4) أنظر: «نفسه»، ص 69.
(5) أنظر: «نفسه»، ص 69.
(6) أنظر: «صدمة الحداثة»، ص 166.

حياته خارج حياة الناس العادية، وكثيراً ما يحسبها عدواً فيتسلّح ضدها بالشعر وفعله ـ الفعل الوحيد الذي تمتزج فيه الوداعة بالعداوة، والتراجع بالهجوم؛ ويتسلّح باللغة وإيقاعها، بالهيام والحلم والهاجس، بالواقع وما فوق الواقع لكن لغاية واحدة: أن يخلق الواقع اللائق، أن يخلق حالة يتجاوز بها التناقضات، حيث تستيقظ طاقات الإنسان للتآلف مع الطاقات الأخرى من أجل بناء عالم جديد، وكل إنساني واحد»[1]. ولأن الممكنات ـ كما يقول أدونيس ـ كائنة في المستقبل فإن الشاعر يعيش ويكتب مأخوذاً بالمستقبل، وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحوّل: التحوّل وطنه الشعري، والتحوّل يفترض الذروة، والهاوية: كل ذروة جزء من الهاوية، وامتداد لها. كل هاوية جزء من الذروة وامتداد لها. الذروة والهاوية، الماء والنار، الرفض والقبول، وجهان لحركة واحدة. والإنسان جدل دائم بين حياته وموته، وبين بدايته ونهايته، بين ما هو، وما سيكون، والشاعر يقيم شعرياً في أحضان هذا الجدل المتحوّل شاهداً، باحثاً، رائياً[2].

- وأنها ـ ثامناً: «حضور» يهدف إلى:

أ ـ الكشف عن الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى[3].

ب ـ الكشف عن المجهول (وهو عند أدونيس المكبوت في اللاوعي) وهي وظيفة تبناها أدونيس[4] في كل ما كتب ونظر، بحيث تبدت هذه الوظيفة وكأنها جوهر الشعر والوجود.

جـ ـ خلق الآلهة الأرضية[5] والوقوع في «وهم» «الجنة الأرضية». وذلك من جهة أن الحضور في تجربة «الرؤيا الشعرية» عنده هو حضور في «النقطة

(1) أنظر: «مقدمة للشعر العربي» دار العودة بيروت، ط رابعة، 1983 م، ص 119.
(2) أنظر: «نفسه»، ص 121، 122، 123.
(3) ونجد هذا الموقف عند الخال، أنظر: «الحداثة في الشعر»، ص 14.
(4) أنظر مثلاً: «صدمة الحداثة»، ص 312، 315.
(5) أنظر: «سياسة الشعر»، ص 66.

العليا»[1] والتي هي بمنزلة مكان يتلاقى فيه الكون الداخلي ـ الذاتي، والكون الخارجي ـ الموضوعي... وهي النقطة التي تؤلف بين الأشياء، على تنوعها، وبين الواقع، وما وراء الواقع. وفيها تتجمّع الطاقات الإلهية التي ـ كما يقول أدونيس ـ حَلُمَ نيتشه باستردادها والتي عاشها التصوّف العربي، أعني ـ والكلام لأدونيس ـ استردها في نظرية الحلول، وفي نظرية وحدة الوجود[2].

هذه هي خلاصة «رؤية الوجود» كما تقول تنظيرات تيار الحداثة الأدونيسي فأين نجد الأصل المرجعي لهذه الرؤية؟ وكيف نجده؟

لعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن «رؤيا الوجود» في تجربة الحداثة العربية قد برزت ـ وبخاصة في التيار الأدونيسي ـ من حيث هو «موقف أنطولوجي» من العالم أو من حيث هي «نظام معرفي» للوجود، يجد مرجعه في «فلسفة الوجود» بعامة، وفي وجودية هيدجر[3] بخاصة.

حيث «نظام الوجود المعرفي» في هذه الفلسفة هو عينه نظام الوجود المعرفي في هذا التيار. ويكفي للدلالة على هذا الوقوف على طبيعة رؤية «نظام الوجود الفلسفي» هذا لماهية كل من:

- الموجود البشري.
- وجود الموجود البشري.
- عالم الوجود البشري.
- نظام الوجود البشري ذاته.

فقد انطلق نظام الوجود الفلسفي هذا من القول:

- بـ «موت الإله»[4] أولاً، وانهيار المطلق بصورة أساسية وحاسمة.

---

(1) والنقطة العليا هي لحظة الاندماج بالعالم لدى الشاعر السوريالي، أنظر في هذا أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 50.

(2) أنظر «الصوفية والسوريالية»، ص 50.

(3) فيلسوف وجودي، من أهم كتبه الوجود والزمان، ولد في ألمانيا عام 1889 م، وتوفي عام 1976 م.

(4) وأول من قال بموت الإله هو نيتشه. أنظر مثلاً: جوليفيه (ريجيس) المذاهب الوجودية من =

- ومن ثَمَّ من القول بـ «عرضيّة الوجود» ثانياً[1] فكل «وجود عارض» وتاريخ الحياة ـ في منظور هذا النظام ـ ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة[2] التي تقع بمحض المصادفة المطلقة[3]، حيث «المصادفة» أو «الاتفاق» هي «الصفة الأساسية المميزة لكل وجود»[4].

- وبـ «لامعقولية الحياة»[5] ثالثاً، لأن التسليم بـ «عرضية الوجود» أو «الكون» يفضيان ـ بالضرورة ـ إلى التسليم بأن «الوجود» و«الكون» يخلوان من «التدبير الكوني»، أي من أية غاية، أو خطة، أو نظام عام[6]. وعندئذٍ يكون من العبث أو اللامعقول أن يستمر الإنسان في الاعتقاد والسلوك كما لو كانت للحياة غاية، أو نظام عام[7]. ففي عالم تظل فيه الحوادث ـ بقدر ما تؤثر على حياتنا الفردية ـ عشوائية لا يمكن التنبؤ بها، نعيش بالضرورة دائماً على حافة هاوية من اللايقين[8] ليكون الموجود البشري ـ بهذا ـ هو «إله» نفسه، أو ـ على حد قول نيتشه[9] ـ «إله الأرض»، خلاصه في وجوده، لا في وجود «آلهة سماوية» متعالية عليه، وفي وجوده على هذه الأرض، لا في «جنات مقيمة» خارجها[10]، وهو وجوده الذي يختاره لنفسه، ولا يفرض عليه من غيره. فالعالم إنساني، والتاريخ إنساني، والإنسان موجود، وهو ليس سوى إنسان،

= كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط أولى، 1988م، ص 51.

(1) أنظر: ميد (هنتر) الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية، ط السابعة، 1986 م، ص 410.

(2) أنظر نفسه، ص 411.

(3) أنظر نفسه.

(4) نفسه، ص 412.

(5) نفسه، ص 412.

(6) نفسه، ص 413.

(7) نفسه، ص 412.

(8) نفسه.

(9) أنظر: الإنسان المتمرد، البير كامو، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات بيروت، ط ثالثة، 1983 م، ص 96، 101.

(10) نفسه، ص 93.

وليس هناك حقيقة إلا حقيقة الإنسان الذي غدا ـ بدوره ـ «بؤرة» «كل حقيقة». فليست الحقيقة عند نيتشه ـ سوى صورة من صور الاعتقاد، أو «الاختيار الشخصي يعيشه الإنسان»[1]، وليست ـ عند هيدجر ـ سوى «الحرية» أو «انكشاف الموجود وتكشفه»[2] و«بؤرة» كل قيمة، أو «مذهب أخلاقي» فليست المذاهب الأخلاقية ـ عند نيتشه[3] ـ إلا الصورة الممكنة النسبية لصيرورة تاريخية لا تكتمل قط، وحدّها القائم في اللاّنهاية هو «الإنسان الأعلى» (السوبرمان) الذي من طبعه ـ على حد وصفه ـ أن يتجاوز ذاته دائماً. فالخير ـ في منظور هذا النظام الفلسفي ـ هو كل ما يجده الفرد خيراً، أو يجعله خيراً، بفضل اهتمامه به، أو ولائه له»[4]. أو كما يقول «هبز»[5]: «إن كل ما يكون موضوعاً لشهوة أي شخص، أو رغبته يسميه ذلك الشخص من جانبه خيراً»[6]. ليس هذا فحسب، بل يذهب هذا النظام إلى أن ما يسميه الإنسان خيراً، وما هو خير، هما شيء واحد. فكل تقويم إنما هو أمر شخصيّ، لأنه نتيجة تاريخ فردي، لا نظير له، وتعبير عن مشروع حياة فردية[7].

غير أن ما يهمنا في هذا النظام الفلسفي للوجود، من حيث هو ـ كما نرى ـ لنظام المرجعي لـ «رؤيا الوجود» الحداثية، هو ـ تحديداً رؤيته لطبيعة «وجود الموجود البشري» وتركيبه الأنطولوجي.

فما طبيعة وجود الموجود البشري في هذا النظام؟ وما بناه الأساسية؟!

يمكن القول ـ بشكل أكثر تحديداً ـ إن «رؤيا الوجود» في تيار الحداثة

---

(1) المذاهب الوجودية، ص 51.

(2) ماهية الحقيقة في كتاب «نداء الحقيقة»، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977 م، ص 267.

(3) المذاهب الوجودية، ص 51.

(4) أنظر: «ميد» مرجع سابق، ص 415.

(5) أحد كتاب القرن السابع عشر، (أنظر نفسه).

(6) أنظر «نفسه».

(7) أنظر «نفسه».

العربية، لا سيما التيار الأدونيسي ـ قد وجد مرجعه في المركب الأنطولوجي لـ «الآنيّة»[1]، أو لمقولة: «الوجود ـ في ـ العالم» لا سيما عند هيدجر. حيث التركيب الأنطولوجي لـ «رؤيا الوجود»، أو لمقولة: «الوجود ـ في ـ عالم التجربة» (تجربة الكتابة والحداثة طبعاً) هو عينه التركيب الأنطولوجي لـ «الآنية» الهيدجرية أو لمقولة: «الوجود ـ في ـ العالم» الوجودية. ولإيضاح هذا يمكن ـ بإيجاز ـ القول، إن «الآنية» الهيدجرية قد أطلقت ـ بشكل محدد ودقيق ـ للدلالة على «وجود» من «نوع خاص»، هو وجود الموجود البشري، ولا شيء سواه. هذا الوجود الذي من سماته الماهوية، أو بتعبير أدق، من مركبات ماهيته ـ إن صح أن له ماهية[2] أنه: أولاً: «وجود ـ في ـ العالم». فما معنى: «الوجود»؟ و«الوجود ـ في ـ العالم»؟!.

إن «الوجود»، هو أولاً غير «الموجود»[3]، لأنه «الموجود» وقد أصبح «وجوداً» أي «وقد اصطبغ من «الآنية» ـ على حد قول هيدجر ـ بتحديد يجعل منه «هذا الوجود». إنه ـ بتعبير آخر ـ «الموجود المتعين» «يتساءل عن وجوده». وهذا «الموجود + المتعين + المتساءل عن وجوده»[4] ـ من ناحية ـ ليس أحداً سوى الموجود البشري، ولكنه ـ من ناحية ثانية ـ «الموجود

---

(1) الإنيّة (ومعناها من الناحية الاشتقاقية «الوجود ـ هناك» (Da Sein) ـ أنظر «جوليفيه» ريجيس، «المذاهب الوجودية»، ص 64 هامش (2) وقد عنى بها هيدجر ـ كما سنلاحظ ـ الوجود المفرد العيني للموجود البشري، أي ما يكون عليه الموجود البشري، وذلك من جهة أنه لا يمكن لوجود الموجود أن ينفصل، أو يتميز عن حالات وجوده. . . فليست صفاته غير وجوه ممكنة للوجود، وليست قوى مخفية للوجود (عن نفسه ص 66).

(2) حيث الوجوديون بمن فيهم هيدجر وسارتر متفقون على أن الإنسان ليست له ماهية محددة ثابتة معطاة له مقدماً. وإلا كان ـ كما يقول سارتر ـ مجرد شيء مصنوع، ومن ثم فماهية الإنسان ـ عند هيدجر ـ كامنة في وجوده، أما سارتر فيلعن أن الوجود يسبق الماهية. أنظر في هذا ماكوري في «الوجودية»، ص 100.

(3) فالموجود ـ عند هيدجر ـ يشير إلى الوجود الغُفل Biuite الموضوع خارج كل معقولية ـ في حالة من اللاتحديد الكلي. أما وجود الموجود فعبارة عن الموجود المصطبغ بالآنيّة بتحديد يجعل منه هذا الموجود. ويضفي عليه نتيجة لهذه المعقولية والحقيقة (عن المذاهب الوجودية ص 66 هـ (1) نقلاً عن الوجود والزمان ص 23.

(4) نفسه، س 63، 64، نقلاً عن نفسه، ص 17.

البشري ـ في. . . » «وضع خاص»، أو في لحظة معينة، هي لحظة «الوجود ـ في ـ العالم». وهنا نأتي إلى الدلالة الأنطولوجية لـ «الوجود ـ في ـ». فـ «الوجود ـ في «ـ عند هيدجر ـ لا يعني ـ بحال ـ «الاحتواء»[1]؛ إحتواء «العالم» لـ «الموجود البشري» (كاحتواء الكوز للماء مثلاً)، من جهة أن «إنيّته» «لا توجد في العالم بهذا المعنى الحملي Predicamental «فالوجود ـ في ـ» ذو طابع وجودي بالمعنى الحقيقي، أي أنه ينتمي إلى بنية الوجود الخاصة. بينما لا يعني «الوجود ـ في «الحملي غير جهة عرضية تنضاف إلى الوجود. فلا يمكن لـ «أنا» إذن أن تلحق بنفسها، أو تفكر في ذاتها إلا مرتبطة بالعالم، أي مرتبطة بهذا المجموع الخارجي الذي ليس «الأنا»، ولكنها ترتبط به على نحو تكون فيه هذه الرابطة مكونة لـ «أنا» نفسها[2].

ومن هنا، فإن «الوجود ـ في» الذي يدخل في تركيب «الآنية» يتخذ ـ عند هيدجر ـ صوراً متعددة لعل أكثرها شيوعاً صورة «أقيم Habito» و«أختار Diligo» وكذلك صور «الشروع في و«التساؤل» و«اتخاذ القرار. . . ». غير أن هذه المظاهر لـ «لوجود ـ في «تتصل اتصالاً أعمق بحالة الوجود التي تميّز «الهمّ nsorgeeb». وهي الحالة التي تشير دلالتها الأنطولوجية إلى «جود ـ في ـ العالم» ممكن للآنية: لأن «الوجود ـ في ـ العالم» يتعلق في أساسه بالموجود البشري، وصلته بوجوده في العالم تتسم ـ في جوهرها ـ بـ «الهمّ». فهذا الهمّ هو نفسه يؤلف شطراً من بنية الوجود الأنطولوجية[3]. لنصل بهذا إلى «العالم» الذي يرتبط به وجود الموجود، ويتحقق من خلاله.

فما هذا العالم؟ وما طبيعته؟

إن «عالم» الوجود ـ عند هيدجر ـ هو «عالم الآنية» الذي يتسم بـ «الكلية» ويحدده «الهمّ». فـ «الموجود الغفل» ـ الذي يدخل في «عالم الآنية» لا يمكن إدركه أنطولوجياً إلا من حيث هو أولاً جزء من ظاهرة «كلية» هي «العالم»، وإلا بما إدراكه ثانياً يتم من زاوية «الآنية» التي هي المركز الضروري لمجموعة الأدوات والعلاقات التي تدل عليها، والتي لا ترجع هي

(1) نفسه، ص 68، نقلاً عن نفسه، ص 52، 54.

(2) نفسه، ص 68، نقلاً عن نفسه، ص 52 ـ 54.

(3) أنظر «جوليفيه»، ص 68، 69، نقلاً عن «الوجود والزمان»، ص 54، 57.

نفسها إلى شيء آخر. و«الكلية» التي يندمج فيها الموجود الغُفْل، هي بطبيعتها مجموع الإمكانيات التي تؤلف «الموجود البشري». فـ «آنيّة» الموجود البشري هي التي تخلع على الموضوعات الداخلة في العالم معناها ومعقوليتها، أي أنها تجعلها «موجودة» (وإلا فإنها لا تكون سوى أشياء، موجودات غفل، لم تخرج بعد من العماء المبهم)[1]. فـ «العالم» إذن هو «ما تعلن الآنية مبتدئةً منه ما تكون عليه» ووجود العالم، من حيث هو كذلك، تحديد وجوديّ للآنية[2].

ولكن من أين تبدأ الآنيّة؟ هل تبدأ من «العالم المحيط» أو «المشترك»؟ هل تكون «وجوداً ـ مع الآخر» في «الحياة اليومية»؟

وهنا يميز هيدجر بين آنيتين، أو حالتين للوجود الإنساني: حالة «الوجود ـ مع» وحالة «الوجود ـ في». وحالة «الوجود ـ مع»[3] هي حالة «الوجود الزائف» ـ مع ما يسميه «هيدجر» هم They. . .(ويعني بها الناس

---

(1) أنظر نفسه، نقلاً عن نفسه، ص 88.

(2) أنظر نفسه، نقلاً عن نفسه، ص 88.

(3) وهذا الموقف من «الآخر» ليس موقف «هيدجر» وحده، بل سبقه إليه «كيركجورد» الذي وصف «الآخر» بـ «الحشد» في قوله: «إن الحشد في مفهومه ذاته هو الباطل، وذلك بسبب أنه يحيل الفرد تماماً إلى شخص غير مسؤول، لا يتوب ولا يندم، أو على أقل تقدير يضعف إحساسه بالمسؤولية بأن يحيله إلى جزء ضئيل في «كل» ـ عن «جون ماكوري» ـ «الوجودية» ص 173 ـ وكذا «نيتشه» الذي وصف «الآخر» بـ «القطيع» herd، و«القطيع» عند نيتشه قد استأثر بالصفات المميزة للرب، ولذلك فهو لا يسمح للفرد بأن يبقى من حيث هو جزء من كل، ولصالح الكل ـ عن نفسه، ص 174، 175.
أما «سارتر» فقد رأى أن «الجحيم هم الآخرون» بمعنى أنهم يمثلون عقبةً تحول دون تحقق وجودنا البشري. ـ عن «جوليفيه» ص 164 ـ ومن ثم فإن علاقتنا بـ «الآخر» يجب أن تقوم على السيطرة، أو الامتلاك ـ عن نفسه، ص 167 ـ أو كما يقول هيدجر ـ على «الرعاية» أي الانتباه إليه ـ العجار، كجار، حيث تفسر الانيّة وجود الآخر وفقاً لوجودها. ـ عن «جوليفيه» ص 74 ـ غير أن موقفاً معتدلاً من «الآخر» قد مثّله فلاسفة وجوديون آخرون من أمثال «جابرييل مارسيل» و«مارتن بوبر»، وينطلق هذا الموقف من القول، إن الوجود البشري لا يمكن أن يكون إلا «وجوداً ـ مع الآخرين»، إذ ليس هناك ـ كما يقول بوبر ـ موجود بشري منظور إليه في ذاته، وإنما هناك فقط الموجود البشري الذي يشكل «الوجود ـ مع الآخرين» أو «الوجود ـ في ـ العالم»، ويضع «بوبر» «الوجود ـ مع ـ الآخرين» قبل «الوجود ـ في ـ العالم». والواقع أننا لو تأملنا وجود الموجود البشري ـ كما يقول بوبر ـ لوجدنا أنه يشير إلى أن فكرة «الموجود المنعزل» ليست إلا وهماً. فـ «الأنا» و«الأنت» إن =

بصفة عامة وبغير تحديد) وهي القوة الغُفل التي تستبعد الاختيار، وتزيل عبء المسؤولية عن كاهل الفرد، وتسطّح كل شيء[1] ويصبح كل شخص فيها هو الآخر، ولا أحد يكون هو نفسه.. ليس هذا فحسب، بل يتحوّل «الكل ـ في العالم ـ المحيط» هذا إلى «أشياء». وحتى وجود الموجود الذي هو «وجود ـ مع» أو بـ «الاشتراك» يصبح هو الآخر ـ بعد أن فقد إمكاناته الخاصة ـ شيئاً بين الأشياء[2]. أما حالة «الوجود ـ في» فهي حالة «الوجود ـ «الأصيل» ـ في العالم» حيث لا يكون الوجود الأصيل ـ كما يقول هيدجر ـ وثبة إلى عالم خارج من عالم الموجود البشري اليومي. وإنما هو ضرب آخر من السلوك في ذلك العالم لإدراكه[3].

فمن أين إذن تبدأ الإنية الأصيلة إنّيتها (وجودها)؟ وكيف؟

تبدأ الإنية الأصيلة ـ عند هيدجر ـ من «الوجود ـ هناك»، أي من شعور الموجود البشري بالموقف الأصلي[4]، وأنه قد «ألقى به هناك»، ودون

= هما إلا مجرد اشتقاقات من الكلمة الأولية «أنا ـ أنت» أعني أنني عندما أقول «أنا» فإنني أعترف ضمنياً بـ «الأنت» التي تميز «الأنا» نفسها منها، فقبل أن تكون هناك «أنا» و«أنت» منفصلتين كانت هناك «الأنا ـ أنت» أو الواقع الجمعي، أو الاجتماعي الذي يجعل الذات البشرية، والشخصية الفردية ممكنة. ومن ثم فإن العلاقة الأصيلة مع شخص آخر لا يمكن أن تكون أحادية الجانب، أو فيها نزوع إلى السيطرة، أو الامتلاك بل لا بد أن تكون علاقة تتميز بالانفتاح والرغبة في الاستماع والتلقي، أي علاقة «حوار»، بكل ما فيها من معنى «التبادل». ـ عن «ماكوري» مرجع سابق، ص 159.

(1) أنظر «ماكوري»، الوجودية، ص 175.

(2) أنظر «جوليفيه»، مصدر سبق ذكره، ص 75.

(3) أنظر «نفسه»، ص 82.

(4) وهو ـ كما يقول هيدجر ـ الشعور الذي يكمن في منبع المشاعر الأخرى جميعاً، وهو لا يظهر في صورة الانتباه، إلى أنه قد قذف بنا هناك، بل في صورة النفور من الوجود، أو الانجذاب إليه. والنفور أكثر شيوعاً، وهو يفيد في التخلص من الوجود، ويجعلني غريباً عن نفسي، ويغريني بالضياع ضياعاً تاماً في ابتذال الناس. (أنظر «هيدجر» في «المذاهب الوجودية»، ص 76، نقلاً عن الوجود والزمان، ويرجع هذا الشعور ـ كما يقول هيدجر ـ إلى تركيب الوجود نفسه، في واقعه الأنطولوجي، فأنا ـ في الواقع ـ قد رمى بي في هذا العالم، دون اختيار من جانبي، بحيث إن الشعور بالقطيعة والعزلة يلتصق بوجودي بوصفه أعمق تعبير عن طبيعته، كما أنه يصاحبه دائماً. وبهذا أشعر في الوقت نفسه بأن الوجود لا يمكن أن يكون ـ بالنسبة إليّ ـ إلا ثمرة انتصار في معركة لا تنتهي أبداً (أنظر نفسه ص76).

اختيار من جانبه، ليواجه مأساة الوجود الذي لا يمكن أن يكون ـ بالنسبة له ـ إلا ثمرة انتصار في معركة لا تنتهي أبداً[1]. وهذا الشعور بالموقف الأصلي يأخذ صورة «القلق» الذي ينزع ـ بدوره ـ إلى إنتشال الموجود البشري من سقوطه(في الوجود الجماعي، أو الوجود بالاشتراك)، وإلى إرغامه على «الاختيار» بين الوجود الأصيل، والوجود الزائف[2].

ولكن كيف؟

بجعله أي الموجود البشري في تجربة مباشرة مع «العدم» و«الوجود» في آن: ـ مع «العدم» الذي ينزلق إليه ـ في لحظة القلق ـ الوجود والقيم، أو معقولية الوجود، ونظام الأشياء وتركيبها ومعناها وقيمتها، بحيث يبدو وكأن كل شيء ينهار في فوضى لا توصف[3]. ومع «الوجود» الذي يكون عليه الموجود البشري بالفعل في تلك اللحظة بالذات، والذي يتحقق له بفضل القلق، حيث في لحظة «الانهيار» المنكشف في القلق، يكون الموجود البشري ـ لا سيما إذا علمنا أنه هو مبدأ الوجود والقيم ومصدرها ـ قد «تجاوز» و«اختار»: تجاوز ما أعدم(أي صار عدماً) إلى ما يوجد، أو ما يوجد، أو ما كان، إلى ما يكون، أي وضع نفسه في قلب «الكينونة» التي ليست ـ في جوهرها ـ سوى «اختيار» يحدّده «الهم».

---

(1) أنظر «جوليفيه» مصدر سابق، ص 76.

(2) أنظر «نفسه»، ص 84.

(3) أنظر «نفسه»، ص 84، وخلافاً لـ «هيدجر» الذي يرى أن الوجود يبرز على «مهاد من العدم» يرى «سارتر» أن «العدم» لا يمكن أن ينبثق إلا على «مهاد من الوجود»، وهو يوجد في نفس الوقت مع الوجود، أي يساوقه ولكنه «لن يكون فيه» (أنظر سارتر في «المذاهب الوجودية» ص 132، 133، نقلاً عن «الوجود ولعدم» ص 58، 59). حيث الوجود يجعل العدم يبرز في وجوده، بمناسبة وجوده، أو بعبارة أخرى إنه ينبغي عليه أن يُكون عدمه الخاص بحكم خاصة أنطولوجية جوهرية فيه (أنظر نفسه) بحيث في حالة السؤال الوجودي عن «الموجود» يوضع أولاً المسؤول عنه في «حالة محايدة» معلقاً بين الوجود واللاوجود، ثم في حركة ثانية، ينفصل الموجود البشري السائل عن الوجود ويعدم نفسه، وفي هذا تنحصر الحرية ـ بالنسبة إلى الإنسان. وهنا يبدو الإنسان هو الكائن الذي فتح باب العدم في العالم، من حيث أنه من أجل هذه الغاية يتخذ صبغة اللاوجود: إنه الكائن الذي بواسطته يجيء العدم إلى العالم (نفسه ص 133 نقلاً عن نفسه ص 60) و«الموجود البشري هي الأساس الفريد للعدم في قلب الوجود» (نفسه ص 140 نقلاً عن نفسه ص 131).

ولكن ما الشيء الذي يحدده الهمّ لكي يختاره الموجود البشري؟!

إنه لا شيء سوى الحقيقة. حقيقة ماذا؟ حقيقة وجوده[1]. وكيف يختار الموجود البشري حقيقة وجوده؟ بأن يختار الحرية. فالحرية هي ماهية الحقيقة[2]. (وهنا تصبح الحقيقة والحرية ـ عند هيدجر ـ تعنيان شيئاً واحداً هو وجود الموجود البشري في تحققه العيني). واختيار «الموجود البشري» للحقيقة ـ الحرية» هو في ذاته ـ وبما دافعه الهم ـ كشفٌ يُخْفي: كشف عن «الوجود» يُخْفِي «الحقيقة»، أو بتعبير آخر ـ كشف عن «حقيقة الوجود» يخفي «وجود حقيقة الوجود» بمعنى أنه كشف جزئي وغير مكتمل فهو جزئي من جهة أنه كشف لجانب من جوانب الوجود على حساب جوانب أخرى منه، وهو غير مكتمل من جهة أن ما يكشف عنه الموجود البشري (حقيقة وجوده) يظل ـ دائماً ـ ينسحب من أمامه ولا يستطيع اللحاق به حتى يصل إلى العدم.

ولكن كيف تتم عملية الكشف ـ الإخفاء هذه؟!

من خلال «اللغة»[3] وفي صورة «حضرة فنية»[4]، إذ لا يوجد ـ

(1) وهي الحقيقة الوحيدة التي يسلم الوجوديون بحقيقتها.

(2) أنظر ماهية الحقيقة، في كتاب نداء الحقيقة، مصدر سبق ذكره، ص 267.

(3) وذلك من جهة أن «اللغة» هي أداة الموجود البشري لتحقيق «العلانية»، وإظهار المستخفي، أو هي تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي. وإذا كان ـ كما يقول هيدجر ـ «وجود» الصخرة، أو النبات، أو الحيوان، لا يعرف «تفتّحاً» فذلك لأن كل هذه الموجودات لا تملك «لغة» تتخذ منها سبيلاً إلى التجلي، أو الانتشار (أنظر هيدجر، في فلسفة الفن المعاصر، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، 1966 م، ص 272) وإذا كان ـ في تصور هيدجر ـ كل فن هو شعر، وكل شعر هو لغة، فإن ماهية اللغة ـ بما هي كذلك ـ تكمن في إحضار الموجودات ـ بما هي كذلك لأول مرة في المجال المفتوح. فاللغة تسمي الموجودات لأول مرة، وبذلك تجليها للظهور ومن هنا فإن الموجودات تكشف عن نفسها للإنسان عن طريق اللغة (أنظر هيدجر في «الخبرة الجمالية» سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط أولى 1992 م، ص 118). ومن هنا أيضاً يكون لكل إبداع فني صلة عميقة باللغة والطبيعة الإبداعية للغة هي ممارسة للشعر بمعناه الماهوي أي أنها تكمن في ماهية اللغة، لأن اللغة تسمي الموجودات، وهي بهذا المعنى تستحضر الوجود، من جهة أنها وسيلة الإنسان في الكشف عن الوجود المتحجب الذي يحيا فيه. (أنظر نفسه ص 119).

(4) أنظر «إبراهيم زكريا»، «فلسفة الفن في الفكر المعاصر»، دار مصر للطباعة 1966 ص270.

بالقياس للفنان على الأقل - سبيل آخر، وإذن فلا بد من عملية هدم مستمر للغة، من تفسير وإعادة تفسير باستمرار حتى يصل إلى الحقيقة «حقيقة الوجود». وعند هذا يغدو وجود الموجود البشري عدم تحقق مستمر، أو عدم اكتمال دائم. **فلماذا عدم الاكتمال هذا؟!**

يرجع عدم اكتمال وجود الموجود البشري - عند هيدجر - إلى أن الوجود البشري - في جوهره - «فرار» من أجل «المواجهة». فهو «فرار مستمر» من الموت والعدم في سبيل مواجهتهما والتغلب عليهما، وذلك من حيث أن الموجود البشري يتجه - دائماً - صوب إمكانياته، أو صوب ممكن هو ليس شيئاً آخر غير ذاته، وهو باعتباره كذلك يفلت منه بالضرورة، ولا يستطيع اللحاق به أبداً، فهو لذلك كائن ماهيته ألا يستطيع اللحاق بنفسه أبداً[1]. ولكنه (أي الموجود البشري) باتجاه الدائم صوب إمكانياته إنما يهدف إلى مواجهة الموت والعدم بجعلهما هما نفسيهما الإمكانية العليا لوجوده الشخصي والأصيل. فليس الموت - بالنسبة للموجود البشري - إلا ضرورة ميتافيزيقية، هي ضرورة «لا ضرورة» الوجود، والافتقار المطلق الذي هو صفة كل وجود إنساني، والإنسان في تكوينه هو وجود للموت في جوهره[2]، ووجود الموجود البشري الأصيل - من ثَمَّ - ليس إلا انتظاراً للموت، بل «وجوداً - للموت» أو موضوعاً - دائماً - أمام الموت باعتباره قريباً، كما أنه (أي الوجود الأصيل) يُدرك في كل لحظة نتيجة ذلك العبث المطلق لكل تحقق، وبطلان كل ما يمكن أن يوجد بوصفه شيئاً واقعياً[3]. ولا يتحقق وجود الموجود البشري الأصيل كذلك إلا بما هو «استجابة» لـ «نداء»: «استجابة متكررة» من الموجود البشري لـ «نداء يتكرر» من «ضميره» يصرخ فيه ضميره (صرخة الهمّ، أو قلق الموت والعدم) بأن ينتشل نفسه من الموت والسقوط في «الناس»، وأن يعود إلى ذاته الفردية، وإلى إمكانياته الحقة، فيستجيب له (أي لنداء ضميره) بأن يختار

---

(1) أنظر «هيدجر»، «المذاهب الوجودية»، ص 90.

(2) أنظر نفسه، ص 91، نقلاً عن «الوجود والزمان»، ص 239، 240، 250، 263.

(3) أنظر نفسه، ص 92.

ذاته وإمكاناته فعلاً. وهكذا... في حركة دائمة ولامتناهية[1]. وإذا تحدّد وجود الموجود البشري الأصيل بأنه «اختيار» باعثه «الهمّ» وتحدّد «الاختيار» الذي يبعث عليه «الهم» ـ من ثَمَّ ـ بأنه «اختيار» الإمكانيات الحقة، فإن من حقنا الآن أن نتساءل: وكيف يختار الموجود البشري إمكانياته الحقة؟ وفق الحرية، أو بما يستجيب للحرية، ولكن الحرية المقيدة، أو اللامطلقة ـ وهنا تكمن مأساة الوجود، أو بالأصح شعور الموجود البشري بالذنب ـ من جهة أن الموجود البشري لا يعطي نفسه الوجود الذي هو عليه، ومن جهة أن الإمكانيات المتاحة له محدودة: إذ لا يتحقق بعضها إلا بنبذ بعضها الآخر، والاختيار معناه التخلّي عن بعض الإمكانيات، وعلى ذلك لا يستطيع الموجود البشري أبداً أن يكون السيد المطلق على وجوده الخاص. ويلزم عن ذلك أن السلب عنصر مكون له[2]. ولما كان الموجود البشري مسؤولاً عن تناهيه وعن عدمه فإنه يكون بذلك مذنباً في أعمق أعماقه، وحزيناً في أعمق هذه الأعماق[3] وهنا يصبح هذا الشعور بالذنب والحزن هو شرط الوصول إلى «الوجود الأصيل» أو «المصمّم»[4] الذي من خصائصه أنه يضع كلّ شيء في منظور الموت، وينظر إلى «الموقف» (من الوجود والعالم) من زاوية العبث المطلق والعدم الذي لا علاج له، والذي يستطيع وحده أن يدركه بأن يحياه[5] غزواً دائماً وانتصاراً يتجدد دون انقطاع على الامتيازات المتجددة دائماً للحياة الزائفة نتيجة للتحوّلات المستمرة للموقف، وللغوايات الخُلّب التي تحملها هذه التحوّلات في طياتها[6].

---

(1) أنظر نفسه، ص 93 ـ 94، 95.

(2) أنظر «هيدجر» في «المذاهب الوجودية»، ص 96.

(3) أنظر «نفسه» نقلاً عن «الوجود والزمان»، ص 280، 289.

(4) والتصميم هو في صميمه ـ إسقاط وتحديد لإمكانيات الموجود البشري ذات الطابع الشخصي البحت، كما توجد هذه الإمكانيات منطوية في نطاق الذنب الأصلي وفي الوجود ـ للموت، ذلك الوجود الكلي الذي لا دواء له (أنظر هيدجر في «المذاهب الموجودية»، ص 97).

(5) أنظر «نفسه»، ص 97.

(6) أنظر «نفسه»، ص 97 نقلاً عن «الوجود والزمان»، ص 289، 301.

ولكن كيف تتحقق هذه الديمومة المتجدّدة للوجود البشري المصمّم؟!

إذا كانت ديمومة الوجود البشري إنما تقوم في أساسها على استقلال الذات الموجودة التي أدركت وجودها بوصفه هماً، وإذا كان الهمّ نفسه يضرب بجذوره في الشعور بزمانية الوجود المصمم، من حيث أن هذا الوجود يأخذ بالضرورة طابع الزمانية Temporalise تبعاً للإمكانيات المتعددة، وإن بصورة متباينة ـ فإن هذه الديمومة المتجددة للوجود البشري إنما تتحقق في هيئة «تزمّن» أي إتخاذ الذات البشرية أحوالاً من التزمن، فثمة تبادل ثابت بين هذا التزمّن وكيفيات وجود الموجود البشري[1]. ويأتي تزمن الموجود البشري من جهة أن «وجوده الأصيل» هو دائماً وبالضرورة «متوقع» Anticipant وذلك من حيث أنه لا يتوقف عن التطلّع صوب إمكانياته، فهو في جوهره، وبصورة أساسية عبارة عن مستقبل، والإنسان هو «كائن الآفاق البعيدة»[2] وهذا التوقع يصبح بالضرورة في الوجود المصمم توقعاً للموت من حيث هو مكون للإمكانيات القصوى، أي تلك الإمكانية التي تحتوي في ذاتها على سائر الإمكانيات الأخرى. والوجود المصمم لا يستطيع أن يبلغ اليقين التام بتصميمه (ما دامت إمكانية الوجود الزائف هي أيضاً مكونة له) إلا بـ «التحكم» المستمر في ذاته ضد القوى المتقلّبة للوجود الزائف، أي بتوقع دائم التجدد لموته[3].

هناك إذن رابطة جوهرية بين التصميم و«الوجود ـ في المستقبل» كما أن هناك أيضاً رابطة جوهرية بين التصميم و«الوجود ـ في الماضي» وذلك لأن قبول الموت وتوقعه هو في الوقت نفسه قبول للذنب الأصلي، وهذا يقتضي أن يتبدّى الموجود كما كان دائماً، أي كما كان «فعلاً» عندما كان «ملقى به ـ هناك»[4]، فالحياة الحقة إذن هي «ماض ـ مستقبل»[5] أي أنها ـ في وقت واحد ومع التضامن ـ عودة إلى الماضي، ومشروع نحو المستقبل، وبهذا

---

(1) أنظر «نفسه»، ص 97 ـ 98، نقلاً عن «نفسه»، ص 301، 304.

(2) أنظر «نفسه»، ص 98، نقلاً عن «ماهية الأساس»، ص 100.

(3) أنظر: نفسه.

(4) أنظر: «نفسه» نقلاً عن «الوجود والزمان»، ص 325، 326.

(5) أنظر: نفسه، نقلاً عن نفسه، ص 391.

وحده يستطيع التصميم أن يجعل الموقف حاضراً، وأن يكون له (أي للتصميم) المعنى الحقيقي للحاضر الذي يتحدد عن ذلك بواسطة «اللحظة» أي الحاضر القائم المستقر في الزمانية الحقيقية[1]. وذلك بعد أن يكون الماضي والمستقبل قد صارا حاضرين.

فالزمانية الحقيقية إذن ـ كما يقول هيدجر ـ تضع الوجود في الموقف وتقرر ما يختص به الموجود من أنه «الوجود ـ هناك»[2] فهي التي تقدم المعنى الأنطولوجي للهمّ، وتنبه في الواقع إلى التركيب الكلّي له، حين تسوغ الارتباط الداخلي الأصيل بين عناصره المكونة له. وآناتها (مقوماتها) الثلاثة: المستقبل، الماضي، الحاضر، وهي صور متضامنة للهم ـ تركيب أنطولوجي متداخل ومتلاحم في وحدة عميقة تضع الموجود البشري إزاء أفق لأحواله كافة[3] وهنا يصبح تمركز الموجود في هذا الأفق الكلي (أي تزمنه بآنات الزمانية الثلاثة) ـ عند هيدجر ـ الشرط الوجودي الزماني لإمكانية العالم ـ أي العالم بوصفه علواً (أي بوصفه واقعاً خارجياً) فحين يتزمّن الموجود، يوجد أيضاً عالم وجدوه، ولكن كيف يتزمّن الموجود؟ أو

(1) أنظر: نفسه، ص 99، نقلاً عن نفسه، ص 388، والزمانية الحقيقية كما يقول سارتر أيضاً، لا تنشأ عن جميع «عناصر الزمان» الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي لم يعد بعد، والمستقبل لم يأت، والحاضر في لحظة «الآن» لا يوجد إلا باعتباره حداً مثالياً خالصاً، وجمع هذه العناصر الثلاثة بعضها إلى بعض معناه القضاء على السلسلة وعلى الزمان، وإذن أن ننظر إلى الزمانية باعتبارها تركيباً أصلياً أو «كلاً» يعطي للتركيبات الثانوية المنطوية في وجودها ومعناها. وهذا يقتضي أن كل دراسة التركيبات الثانوية ينبغي أن تتم على أساس الكلية الزمانية، والأمر هو دائماً استجابة الحدس للزمانية الإجمالية أعني الوصول إلى «انطولوجيا للزمان» ـ عن سارتر في «المذاهب الوجودية»، ص 148، نقلاً عن «الوجود والعدم»، ص 150.

(2) أنظر نفسه، ص 99، نقلاً عن: الوجود والزمان، ص 347.

(3) أنظر نفسه ص 100 نقلاً عن نفسه ص 365. وهذا الأفق أو ـ كما يسميه هيدجر ـ (التخطيط الأفقي) هو الصورة الكلية للأحوال الثلاث، أو «البعد الثلاثي للهمّ الذي يعبر عنه الوجود الثلاثي للزمان» التي لا يمكن أن ترد إحداها إلى الأخرى، وكل واحدة منها خارجية من الأخرى ـ ولكنها تعطي بالضرورة معاً، كما تعطي كثرة «ترتبط عناصرها ارتباطاً داخلياً. فالزمانية ـ على هذا الأساس ـ ديالكتيك حيّ، وتوتر مستمر بين الوحدة والكثرة» عن نفسه ص 100.

بالأحرى ما الذي يحققه له تزمنه؟!

إن ما يحقق للموجود البشري تزمّنه أنه في جوهر تكوينه علو، أي تجاوز Depasset فهو لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو متجاوز. متجاوز لأي شيء؟ أو ما الذي يتم تجاوزه بفعل التجاوز الذي يقوم به الموجود؟ إنه الموجود نفسه، ولا شيء غيره. وهو «الموجود الغُفل أي الذي يُرَدُّ إلى الوجود الخالص («الطبيعة» أو «الأرض») دون أن يصطبغ بعد بطابع الوجود، أو المعقولية. فالموجود البشري «يتجاوز» الموجودات متجهاً صوب وجُودها المعقول، أما هو فإنه بحركة العلوّ التي يقوم بها. . . ينتقل خارج الوجود الغفل، ويقيم في الوجود L'être، فالموجود البشري يعلو إذن على ذاته، وهو يعلو على ذاته بالضرورة، وهذا العلو على الذات يكوّن وجوده الأصيل[1].

وفعل العلو أو التجاوز الذي يقوم به الموجود البشري هو - بالضرورة - خلق للعالم بما هو عليه، أي أنه ليس خلقاً لعالم الموجودات الغفل التي تقوم وراء الوجود والفكر، ولكنه خلق للموجودات التي يتألف العالم من مجموعها المنظم، والتي ليست معقولة ولا حقيقية إلا من حيث نسبتها إلى هذا العالم[2] وحين يقال إن «الموجود الأصيل» يتعالى فهذا معناه: أن الموجود الأصيل في ماهية وجوده منظم لعالم ما[3] ويجب أن يعرَّف فعلُ العلو بأنه الفعل الذي يتكوَّن به الوجود الأصيل باعتباره «وجوداً - في العالم»[4]. ويأخذ في تحققه شكلاً مزدوجاً من: الإسقاط والمحاصرة، إسقاط ماذا؟ ومحاصرة ماذا؟ إسقاط الموجود البشري للعالم، محاصرة الموجود البشري - في الآن نفسه - من قبل العالم؛ حيث الموجود البشري -

---

(1) أنظر نفسه ص 107، نقلاً عن «ماهية الأساس»، ص 64.

(2) أنظر نفسه، ص 108، نقلاً عن ماهية الأساس، ص 65، والعالم هو الكل الأنطولوجي للموجودات أو ما يبدأ منه الموجود البشري في تحديد لموجودات التي يستطيع أن يدخل معها في علاقة، ويُبيّن كيف يمكن أن تتشكل هذه العلاقات. - نقلاً عن هيدجر، «المذاهب الوجودية»، ص 108، 109، عن نفسه، ص 81، 85، 87، 88.

(3) أنظر «نفسه»، ص 108، عن نفسه، ص 90.

(4) أنظر «نفسه»، نقلاً عن نفسه، ص 65.

من جهة ـ يُسقِطُ العالَم ـ بوصفه مجموعة العلاقات التي يمكن أن تقوم بينه وبين الموجودات التي يوجد هو وسطها ـ أمامَ نفسه. وإسقاط الموجود البشري للعالم على هذا النحو معناه إلقاء الموجود البشري نفسه ومجاوزته ذاته، وهذا السبق وهذا العلوّ اللذان يؤلفان وجود الموجود البشري هما ـ إذن ـ شيء واحد بعينه مع الفعل[1] الذي يؤلف به الموجود البشري العالم. ولكنه (أي الموجود البشري) ـ من جهة ثانية ـ يكون ـ في الوقت نفسه ـ محاصراً، تحاصره موجودات العالم الذي يسقطه أمامه، أو يعلو عليه. ويرجع هذا المظهر المزدوج للعلوّ إلى طبيعة العلوّ نفسه، بما هو مشروع وتخطيط لعالم ما، ولكن على نحو يكون فيه واضع المشروع خاضعاً لحكم هذا الموجود الذي يعلو عليه[2]. والعلوّ ـ من حيث هو كذلك ـ يضفي الباعث أي أنه يجعل سؤال الموجود البشري ممكناً، وذلك من جهة أن فكرة الوجود ـ من حيث هي متعالية ـ تحتوي على الإجابة الأصيلة، أو الأولى والأخيرة على كل سؤال. ومن ثَمَّ فإنها تمدنا بالباعث، أو بالأساس الأخير لكل سؤال. وإنه نظراً إلى أن الوجود وموقفه ينكشفان فيه، كان العلوّ ـ أي تركيب الواقع الإنساني ـ هو منبع كل حقيقة وجودية ومبدؤها[3]. وأخيراً، فإذا كان الوجود البشري الأصيل ـ في جوهره ـ «وجوداً ـ للموت»، فإن

---

(1) وهذا الشيء، أو القدرة هي ما يسميه هيدجر بـ «الحرية» فالتجاوز المتجه صوب العالم هو إذن الحرية نفسها، وهذه الحرية هي ما به يكون عالم، وبالتالي هي ما به توجد الذات بوصفها ذاتاً، فهي إذن الفعل الذي به تكون الذات البشرية نفسها، أي أنها الأصل والمبدأ لكل أساس. ومن ثم لكل معقولية وقيمة ـ عن نفسه، ص 109 هـ (3 نقلاً عن نفسه ص 97 ـ 98).

(2) وهو ما يعني ـ عند هيدجر ـ أن العلوّ هو إذن، إنطلاق وسلب، وفي نفس الوقت محاصرة وإسقاط: ـ
فهو من جهة:
ـ إنطلاق بفعل أن الوجود هو قدرة على الوجود.
ـ وسلب، من جهة أن الوجود تحقق بكيفيات على حساب التخلي عن كيفيات أخرى،
ثم هو من جهة:
ـ محاصرة بفعل المشروع المحاصِر في تحققه، أي التحقق كمجاوزه.
ـ وإسقاط، بفعل رمي الإمكانيات إلى الأمام.

(3) أنظر نفسه، ص 110، نقلاً عن نفسه ص 103، 105.

الموت هو «حد» terme الوجود الأصيل، أو «النهاية» التي تبتلع كلّيته، إذ يوجد «حد» آخر هو البداية، أو «الميلاد»، والموجود البشري يمتد، أو ينبسطَ على نحو ما بين المولد والموت، وهذا الامتداد من حيث إنه يؤلف تتابعاً مستمراً للأيام يضفي على الزمانية طابع التاريخية ومجموع وجود الموجود البشري بين هذين الحدين المتطرفين هو ديمومة durée وتاريخ[1]. فالتاريخ ـ بالقياس للموجود ـ ليس إلا نتيجة ولواقعة أساسية هي تزمنه بالآنات الثلاثة المتداخلة، وتاريخيته إذن ليست شيئاً آخر غير حدوثه، وجريان أحواله. وهذا الانبساط، أو الامتداد لا ينبغي أن يتصور ـ كما يقول هيدجر ـ على أنه نبذ للماضي، وامتلاك لما ليس بعد[2]. فالموجود البشري **يوجد مولوداً**، وما إن يولد حتى يكون قابلاً للموت، باعتباره وجوداً ـ للموت. وهذان الحدان وما بينهما ـ أي هَمّ الوجود الأصيل ـ تؤلف كلها مجموعة واحدة طوال تحقق وجود الموجود البشري[3]. وإذن فإن إمكانية التاريخية تنشأ من واقع هو أن الموجود البشري زماني. لا بمعنى أنه يوجد «في التاريخ» وٓلكن على العكس من ذلك بمعنى أنه لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد إلا تاريخياً، لأنه زماني في صميم وجوده[4].

لنكون بهذا أمام وجود للموجود البشري من شأنه:

- أنه ـ أولاً: من إنجاز الموجود البشري ذاته، لا من إنجاز قوة أخرى خارجة عنه.
- وأنه ـ ثانياً: وجوده الذي يخلقه في «الآنية». هذه الآنية التي من شأنها:
- أنها ـ أولاً: حضور عيني ومباشر «هناك ـ في ـ العالم» عند هيدجر، و«هنا ـ الآن» عند سارتر.
- وأنها ـ ثانياً: حضور فردي ومنفرد، وذلك من جهة أنه حضور لا يشترك

---

(1) أنظر نفسه، ص 102، نقلاً عن «الوجود والزمان» ص 372، 373.
(2) أنظر نفسه، نقلاً عن نفسه.
(3) أنظر نفسه، نقلاً عن نفسه.
(4) أنظر نفسه، ص 102، نقلاً عن «الوجود والزمان»، ص 375، 377.

مع الكائن البشري فيه غيره، ولا يصلح أن يكون حضوراً لموجود آخر سواه.

- وأنها ـ ثالثاً: حضور ذاتي ومتفرد؛ ذاتي، من جهة أن مسؤولية اختياره كوجود تقع على الموجود لا على غيره. و«متفرد» من جهة أن له خصوصية تميزه في كل حالة، أو مرة.

- وأنها ـ رابعاً: حضور متعال ومتجاوز، فهو يعلو على ذاته، ويتجاوزها في كل مرة باتجاه حضور آخر، في عالم آخر.

- وأنها ـ خامساً: حضور مفتوح، وغير مكتمل، وغير محدد. وهذا يرجع إلى أن من طبيعة الموجود البشري (وهي طبيعة مفتوحة) أنه في سبيله إلى العلوّ على ذاته باتجاه وجود أعلى هو: «الإنسان الأعلى» عند نيتشه، وهو «الممكن» عند هيدجر، وهو «العدم» عند كلٍ من سارتر وكامو.

- وأنها ـ سادساً: حضور متزمن، أو معاقر للزمن، بمعنى أنه يلازم الزمن ويتحقق من خلاله، وذلك من جهة أنه لا وجود للموجود الإنساني إلا في الزمان. أما خارج الزمان فلا وجود إلا للموت والعدم. وهنا يصبح وجود الموجود البشري عبارة عن حركته المستمرة في الزمن، أو تجربته الدائمة مع العالم في الزمن.

- وأنها ـ سابعاً: حضور درامي، لأنه حضور ينهض على التجاوز المستمر: تجاوز اللاوجود (في اللاتزامن) إلى الوجود (في الزمن) وتجاوز السقوط في الوجود الزائف للآخر، إلى الوجود الأصيل في مقام الانفصام عن الآخر، وكذا تجاوز وقائعيّة الموقف الذي يلقى فيه الموجود (أو الذي يشعر بأنه قد ألقى به فيه) إلى الإمكان في المستقبل.

- وأنها ـ ثامناً: حضور ـ لأجل الموت، أو في مواجهة الموت، ومن ثَمَّ فإنه:

- تاسعاً وأخيراً: وجود الموجود المتناهي بالموت، الناقص بالذنب.



هذه هي خلاصة «الموقف الأنطولوجي»[1] كما يقوله نظام الوجود الفلسفي في الغرب، فأين «الرؤية الحداثية للوجود» من هده «الرؤية الفلسفية للوجود»[2]؟ أليست تلك الرؤية الحداثية مشابهة لهذه «الرؤية» الفلسفية؟ بل أليست متطابقة معها؟ ومن ثَمَّ أليست الرؤية الحداثية للوجود البشري هي عينها الرؤية الفلسفية لذلك الوجود؟! بتعبير آخر، أليس الموجود البشري هو ـ في هذه وتلك ـ الموجود الحقيقي، الفرد، المتفرد، المفتوح، واللامكتمل، الذي يخلق ـ في الآن نفسه ـ وجوده (ماهيته) في الزمن، على نحو متعال ومتجاوز، مفتوح وغير مكتمل أيضاً؟ ثم أليس نظام الوجود البشري ـ في هذه وتلك ـ نظاماً واحداً، يقوم على الوصف والتفسير الفينومينولوجي.

وإذا كانت تلك الرؤية الحداثية هي عين هذه الرؤية الفلسفية، ـ وهي فيما يبدو فعلاً كذلك ـ فإن السؤال المهم والحاسم الذي نصبح في مواجهته هو: وما الذي يبقى ـ بعد هذا ـ لرؤية الوجود الحداثية هذه؟! ما الذي يبقى لـ «رؤية وجود» تبدو ـ حتى الآن ـ صورة أمينة لـ «رؤية وجود» أخرى، هي «رؤية الوجود» الفلسفية في الغرب؟! بتعبير آخر، ما الذي يجعلها «رؤية» مسوغة ومشروعة؟! إن هذا ما سوف نحاول الإجابة عنه في القسم الثاني من البحث.

غير أن ما توصلنا إليه من معاني التطابق بين «الرؤية» الحداثية و«الرؤية» الفلسفية، هو ـ كما ألمحنا آنفاً ـ أمر يتعلق بموقف التيار الثاني الأدونيسي الذي هيمن حتى الآن على منطقة الضوء في هذه الفقرة من البحث[3].

---

(1) وقد حرصنا ـ بقدر الإمكان ـ على عرضه كما هو في ذلك النظام الفلسفي، أي من حيث هو كل متكامل بشموله وترتيب عناصره، وترابطها، ليتمكن القارئ من الوقوف على طبيعته، ومن ثَمَّ من تحديد مدى التطابق أو الاختلاف بينه وبين رؤيا الوجود في الحداثة العربية، لاسيما عند أدونيس.

(2) وحتى تسهل المقارنة يمكن تأمل هذه الخلاصة مع الخلاصة التي توصلنا إليها بالنسبة لرؤيا الوجود الحداثية.

(3) ولعل عذرنا في هذا أن هذا التيار قد بدا بموقفه المتطرف ـ كما لاحظنا ـ وكأنه الخارج عن الأصل الذي يقتضي منا تكريس البحث عن الأسباب والعلل التي جعلته كذلك، وهذا =

أما موقف التيار الأول؛ تيار السياب، صلاح عبد الصبور، محمد درويش، أمل دنقل، عبد العزيز المقالح، من هذه «الرؤية» الفلسفية، فلا ريب أنه يختلف عن موقف التيار الأدونيسي تمام الاختلاف. فهذا التيار، قد تمثل ذلك الموقف الأنطولوجي الفلسفي من حيث هو «طريقة» في النظر، إلى العالم، لا من حيث هو «موقف أنطولوجي» من العالم[1]. أي من حيث هو «منهج» في «الرؤية» إلى الأشياء وإلى العالم، لا من حيث هو «رؤية» «جاهزة» للأشياء والعالم. ومن ثَمَّ، من حيث هو «منهج» «متحرك» أو «مفتوح» يحقق الموجود الشاعر - من خلاله في هذا التيار - وجوده الخاص، وفق رؤيته للعالم، لا من حيث هو «منهج» «مغلق» أو «جاهز» يفرض على الموجود وجوداً جاهزاً، وفق رؤية غيره لعالمه.

ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن الموجود الرائي، وكذا عالم الوجود المرئي، قد بديا في «رؤية» هذا التيار، بما هما غيرهما في «رؤية الوجود» الحداثية في التيار الثاني الأدونيسي، وبما هما غيرهما نتيجة لذلك في - «رؤية الوجود» الفلسفية المرجعية. وذلك من جهة أن وجود الموجود الرائي في هذه الرؤية وإن بدا كما هو الشأن في كل من التجربة الأدونيسية والفلسفية - أنه:

- من إنجاز الموجود الرائي ذاته، لا من إنجاز قوة أخرى خارجة عنه.
- ومن إنجازه في تجربة «الرؤيا» الشعرية، لا من إنجازه خارج الرؤيا «الشعرية» إلا أنه - مع ذلك - قد ظل يتميز بأنه:

= بخلاف التيار الأول الذي بدا بموقفه المتوازن، وكأنه الأصل، أو الطبيعي الذي من شأنه أنه يكشف نفسه بنفسه، ولا يحتاج بالتالي إلى من يسوّغه، أو يشرح خلفيته. وهذا فضلاً عن إيماننا بأن كشف خلفية الموقف المتطرف هو في الآن نفسه كشف لخلفية الموقف الاصولي أيضاً، ولا سيما الجانب الذي يحتاج منه إلى كشف.

(1) غير أن هذا لا يعني الوقوع في إشكالية الفصل بين الشكل والمضمون التي عرضنا لها أثناء تناولنا مزاعم أدونيس التي يدفع بها عن نفسه تهمة المشاركة في الموقف الأنطولوجي الفلسفي للآخر. فالأمر هنا متعلق بتأثر شعراء هذا التيار بذلك الموقف الفلسفي لا بمحاكاته، بل تأثرهم بالموقف الحداثي في الغرب بعامة لا بهذا الموقف الفلسفي بخاصة، أو بما هو معزول عن السياق الحضاري للحداثة الغربية بشكل عام.

أولاً: من إنجاز الرائي «المحدد» لا الرائي «المطلق»: من إنجاز الرائي التاريخي، الذي من شأنه أنه يعيش في إطار «الزمان ـ المكان» في «موقع» اجتماعي معين، وفي «لحظة» تاريخية معينة. لا من إنجاز موجود «لا تاريخي» أو «مجرد» من شأنه أنه يحيا في «المطلق» خارج حدود «الزمان ـ المكان»، أي خارج حركة التاريخ فيما «فوق الواقع». ومن ثَمَّ فهو من إنجاز الرائي من حيث هو «جزء» من «كل»، لا من حيث هو «كل» في «كل» أو من حيث هو «كل مكتمل». وذلك من جهة أن الموجود الرائي في هذا التيار لم يبق ذلك الموجود «الفرد المنْفرد» أي القائم بذاته، المعزول عن غيره، بل الموجود «الفرد المنفتح» على الآخر، أي الموجود بوصفه «الجزء» المكمّل لـ «لكلّ» الاجتماعي، والمضاد له في آن. ولذلك فهو يندمج به (يراه)، ولكن ليتجاوزه؛ ينخرط ضمنه، ولكن ليستقلّ عنه، في حركة من الصراع لا تنتهي بين أن يكون «أنا» محدّدة، وأن يكون «جزءاً» من «الكلّ» غير محدد. أو بين أن يكون «أناه» الشخصية أو الفردانية، وأن يكون «أناه» المعمّمة، أو الاجتماعية.

ثانياً: ومن إنجاز الرائي المحدد تاريخياً في مواجهة الموقف المعطى تاريخياً، لا في مواجهة الموقف المعطى فكرياً، أو ثقافياً، أي في مواجهة الموقف ـ كما يقول الواقع في لحظته الراهنة، لا كما تقوله «الرؤية» الفلسفية المتعالية أصلاً على الواقع. كما تفرضه ضرورة الواقع، لا كما تمليه الرغبة في التعالي على الواقع. وهو الأمر الذي يعني أن تجربة «رؤيا الوجود» في هذا التيار، قد تميزت عنها في تجربة «الرؤية» الأدونيسية والفلسفية بأنها تجربة من شأنها أنها:

أولاً: ـ حضور عينيّ ومباشر «ـ في ـ عالم» من شأنه أنه «مركب» أو «مكثّف»، لا «بسيط» أو «مسطح». فهو ـ خلافاً لما هو عليه في التيار الأدونيسي ـ مزيج من الداخل والخارج، اللاّمرئي والمرئي، الخاص والعام الشخصي والاجتماعي، الإقليمي والكوني، الواقعي والفكري، الآني والتاريخي.

ثانياً: ـ وحضور «فردي ومتفرّد» وذلك من جهة أنه هنا حضور يشترك

فيه مع الموجود الحاضر غيرُه ممن هو منفتح عليه، أو حاضر معه وإن كان ـ في الوقت نفسه ـ لا يصلح أن يكون هذا الحضور ـ لفرادته وتميزه ـ حضوراً لموجود آخر سواه. فهو حضور الموجود المشتَرَك والمتميّز في آن معاً.

ثالثاً: ـ وحضور يعلو دائماً على «الغياب». على «الغياب» الحقيقي كما تفرضه تجربة الحياة في الواقع المعيش، لا على «الغياب» ـ الموهوم كما تفترضه تجربة الفكر المتعالية على الواقع. والغياب الذي يعلو عليه حضور الموجود هنا في هذا التيار، هو ـ في الغالب ـ غياب «مركب»، لأنه ليس غياب وجود الموجود الرائي وحده، أي من حيث هو ذات فردية بل هو بالإضافة إلى ذلك غياب الوجود الجماعي، أو وجود الذات الجمعي العربي، ليس هذا فحسب بل غياب الوجود الإنساني بعامة. وحضور الموجود الذي يعلو في هذا التيار على ذلك الغياب الوجودي المركب إنما يعلو عليه باتجاه وجود مركب ممكن، ينهض من أنقاض ذلك الغياب المركب ويتجاوزه.

رابعاً: ـ وحضور مفتوح أي متحول وغير مكتمل، وذلك من جهة أنه ـ في هذا التيار ـ حضور لموجود متطور في عالم من شأنه أنه هو كذلك متطوّر من جهة، وأن تطوّره مفاجئ (غير متوقع) ولا نهائي من جهة ثانية.

خامساً: ـ وحضور درامي، لأنه ـ كما أشرنا ـ قد ظل ينهض من «اللاوجود ـ الضرورة» كما يفرضه الواقع، لا كما تفرضه الثقافة، ويتجاوزه إلى «الممكن» لا إلى «المحال».

سادساً: ـ وحضور يهدف نتيجة لذلك إلى إنقاذ الوجود، الفردي والجماعي، الواقعي والمثالي على السواء.

لنكون بهذا أمام تجربة للحداثة الشعرية العربية من شأنها أنها تمثلٌ، لا محاكاة؛ وأنا تأثر، لا أخذ؛ فالموجود الشاعر في هذا التيار يتمثل تجربة الآخر ـ في الفلسفة، ولكن ليواجه بها تجربته في الواقع، يتأثر بتلك التجربة، ولكن ليؤثر من خلالها في واقعه الخاص.

وإذا تقرّر هذا، وتأكد لنا نتيجة لذلك أن تيار الحداثة الأول هذا قد

«تمثّل» موقف الآخر الفلسفي، ولم يحاكه، وأن التيار الثاني الأدونيسي قد «حاكى» ذلك الموقف الفلسفي، ولم «يتمثله» - إذا تقرر هذا فإن سؤالاً مهماً عن الخلفية التاريخية لهذه المحاكاة» وذلك «المتمثّل» لا بد أن يطرح نفسه بقوة، وهنا نجد أنفسنا في قلب الواقع العربي الذي أفرز ذينك الموقفين المتناقضين والمتداخلين في آن.

الفصل الثاني

الموقف التاريخي

إن علينا ـ لكي نقف على طبيعة الخلفية التاريخية التي أفضت إلى هذا الموقف المتباين من المرجعية الفكرية لموقف الآخر الأنطولوجي ـ الفلسفي ـ أن نحدد بشكل أكثر دقةً طبيعة «الهمّ» أو ـ على حد تعبير هيدجر ـ طبيعة «الشعور بالموقف الأصلي» الذي تولّد عنه ذلك الموقف المتناقض. وهنا يمكن القول، إن «نواة شعورية» واحدة، قد ظلت تكمن خلف تجارب الوجود الحداثية العربية بعامة، وتتمثل هذه «النواة الشعورية» في شعور الـ «أنا»؛ «أنا» الشاعر الحداثي بأنها ـ على حد تعبير هيدجر ـ قد «ألقى بها هناك» ودون اختيار من جانبها، وأن عليها ـ والأمر كذلك ـ أن تواجه مأساة وجودها بنفسها، بأن «تختار»، وجاء هذا الاختيار فعلاً، في شكل تجارب إبداعية تمحورت ـ كما رأينا ـ حول تيارين رئيسين، هما: تيار الذات المنفتحة على العالم، وتيار الذات المنفصمة عن العالم.

ولكن ما الذي جعل هذه التجارب تتمايز إلى تيارين، وهي وليدة نواة شعورية واحدة؟!.

إن ما جعلها تتمايز إلى تيارين فعلاً، ليس هو أصل الشعور بحقيقة «الضياع» أو «العبثية ـ الإلقاء إلى. . . دون الاختيار». فهذا شعور مشترك في كل تجربة حداثية، وإنما هو تفاوت الشعور بـ «عالم الضياع» أو العبث (المُلقى إليه بالموجود ـ هناك)، ومن ثَمَّ تفاوت «الرؤية» أو «الموقف» من ذلك «العالم» الـ «هناك». ويكفي للدلالة على هذا التفاوت أن نشير إلى أن الـ «هناك» هذه، قد بدت في تجارب التيار الأول، محسوسة، أي «مكاناً»

متعينة، أو محدّدة «أي تاريخية» أي «في زمان ومكان معين» ولذلك فهي ـ من ثَمَّ ـ تجسّد ذلك الشعور وتسوغه، على نحو يبدو معه شعوراً معقولاً، ومقبولاً، بل وقبل هذا، مفهوماً لمدى المتلقي أو المشاهد.

أما في تجارب التيار الثاني الأدونيسي، فقد بدت تلك الـ «هناك» ـ على النقيض من ذلك ـ «مطلقة» أي «فوق تاريخية» مجرّدة، أي (غير محسّة) يعني فكرة مجردة، ومن ثَمَّ ـ غير «مُجَسّدة» أو «مُمثّلة» للشعور (أي واصفة، أو شارحة). غير مسوّغة، وغير معقولة، غير مفهومة، وغير مقبولة في عين المشاهد، أو المتلقي، فماذا يعني هذا التفاوت؟ وما دلالته الفكرية، أو الأيديولوجية؟!

إن هذا التفاوت في «الرؤية» إلى «العالم ـ الهناك»، إنما يجسد ـ في حقيقة الأمر ـ تفاوتاً هائلاً وعميقاً في «رؤية» شعراء التيارين لطبيعة «المشكلة» (مشكلة الوجود) من جهة، ولطبيعة «الحل» لتجاوز تلك المشكلة من جهة ثانية.

فإذا كانت المشكلة في تجربة التيار الأول قد تمثلت في «غياب الوجود» الجماعي، أو الحضاري للأمة التي ينتمي إليها الموجود(الشاعر)، فإن المشكلة في تجربة التيار الثاني الأدونيسي قد تمثلت ـ على النقيض من ذلك ـ في «حضور الوجود الجماعي»[1]، أو الحضاري للأمة التي ينفصم عنها الموجود الشاعر. فهي في التيار الأول مشكلة «جماعة» أو «أمة»، لا مشكلة «فرد» أو «فئة»، مشكلة «أمة» يتعرّض وجودها لخطر التصدّع والانهيار، بينما هي في التيار الثاني ـ مشكلة «الفرد» أو «الفئة» يتعرض وجودها لخطر التذويب أو الاضمحلال في خضمّ الوجود الجماعي الحاضر، أو المؤمل حضوره في المستقبل. فالمشكلة إذن في التيار الأول، مشكلة «غياب»، غياب الوجود الجماعي الذي يعني أو ـ «غياب» الوجود الفردي لـ «أنا» الموجود الشاعر، أما في التيار الثاني فالمشكلة مشكلة «حضور»، حضور الوجود الجماعي الذي ـ «غياب» الوجود «الفردي» أو

(1) والمتمثل في الحلم بالمشروع القومي النهضوي للأمة الذي ازدهر منذ أواخر الخمسينيات وحتى عام النكسة في 1967 م.

«الفئوي» لـ «أنا» الموجود الشاعر. يؤكد هذا على مستوى التيار الأول، أن تحوّل الموجود الشاعر في هذا التيار إلى هذه التجربة الأنطولوجية لم يأت إلا في مرحلة متأخرة نسبياً، أي بعد أن تعرّض وجوده الجماعي، أو القومي (على مستوى القطر، وعلى مستوى الوطن العربي ككل) لسلسلة من الهزات العنيفة، والانهيارات الشاملة، بدءاً بـ «نكسة» حزيران 1967 م ـ على المستوى القومي ـ وانكسار الحلم بالمشروع القومي النهضوي للأمة[1] وانتهاءاً بالإخفاقات والانتكاسات التي تعرض لها ـ على المستوى الإقليمي ـ المدّ الثوري الذي قادته، أو فجّرته حركات التحرر في كل قطر عربي، بما في ذلك العراق واليمن. وهو الأمر الذي يعني أن الموجود الشاعر في هذا التيار قد تعرّض لسلسلة من الصدمات العنيفة التي من شأنها أنها ـ كما أوحت لنا تجربة أمل دنقل على الأقل ـ أفقدته وعيه فترة من الزمن ليصحو ـ إثر ذلك ـ على «عالم منهار» انهياراً شاملاً. لقد انهار حلم الخلاص على صخرة الواقع الكالح، ـ وانهار معه ـ ومن ثم ـ ماذا كان يعتمل في أعماق الموجود الشاعر من قيم الخلاص المنشود المنتظر، وأصبح لزاماً عليه ـ من ثَمَّ ـ حينذاك أن يبحث عن طريق آخر للخلاص، عن إمكانية، أو «استراتيجية» جديدة للمواجهة، تستند إلى معطيات جديدة غير مألوفة، فكان أن وجد هذه الإمكانية في موقف «حداثة» الآخر الأنطولوجي.

هذا الموقف الذي من شأنه أنه يعيد للموجود المنكسِر ثقته بذاته (الفردية طبعاً) وبقدرته على فعل شيء ما في سبيل إنقاذ وجوده ووجود أمته، وأنه ـ من ثَمَّ ـ يمنح الموجود صلاحيات أوسع وأعمق في عملية المواجهة الجديدة بينه ـ كفرد خلاق ـ وبين الواقع الوجودي الذي يطمح إلى إنقاذه. فهو يمنحه إمكانية إختراق الواقع، إمكانية هدمه، وإعادة بنائه، إمكانات الخلخلة والتجاوز، إمكانات المواجهة والتحدي.

ومن هنا جاء موقف الموجود الشاعر في هذا التيار من هذا الموقف

---

(1) وقد ازدهر هذا الحلم ـ كما أشرنا آنفاً ـ منذ أواخر الخمسينيات وحتى 5 حزيران 1967 م، ومعلوم أن شعراء هذا التيار، ولا سيما صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، والمقالح، لم يتحوّلوا إلى هذه التجربة الحداثية الرؤياوية إلا في أعقاب النكسة، أي في أواخر الستينات وأوائل السبعينات.

الأنطولوجي للآخر متناغماً مع طبيعة هذه الدواعي والغايات التي طمح إلى تحقيقها وهو يتجه صوبه. فهو (أي الموجود) قد تفاعل مع ذلك الموقف الأنطولوجي للآخر بوصفه ـ «أداة» أو «وسيلة» لا غاية، فهو وسيلة لتحقيق غاية، هي التجاوز، تجاوز المأساة كما يفرضها واقع الموجود الشاعر، لا كما يقولها موقف الآخر الأيديولوجي، ومن ثم جاء موقف الشاعر محوّراً بما يحقق تلك الغاية التجاوزية. بمعنى أن الموجود ـ في هذا التيار ـ قد أكد حضوره في التجربة، بأن هدم هذا الموقف الأنطولوجي، المُتمثّل ـ بالفتح، وأعاد صياغته من جديد على نحو يجعله في خدمة الموجود والجماعة، أي في خدمة الوجود الحضاري للأمة. وهو ما يعني ـ على مستوى آخر ـ أن تفاعل الموجود الشاعر مع ذلك الموقف إنما يأتي في سياق الاستجابة لرؤيته المركزية لطبيعة العلاقة التي ينبغي أن تربطه بالآخر ـ الغربي، وأنها علاقة ينبغي أن تقوم على الحوار والتفاعل. لا على التبعية والذوبان.

وهنا نكون في هذا التيار أمام موقف أنطولوجي للشاعر من شأنه أنه:

- مسوَّغ ومشروع، لأنه يستجيب للواقع، لا لما فوق الواقع، وللواقع التاريخي كما تعانيه «الجماعة»، أو «الأمة»، لا كما يعانيه «الفرد» أو «الفئة».
- وإيجابي، لأنه يهدف إلى المواجهة بـ «الفعل»، لا بـ «الفرار»، بالاختراق أو الهدم، لا بالتخطي، أو القفز.
- ومتوازن، لأنه ينهض على الحوار مع الآخر، لا على التبعية للآخر، على التفاعل معه، لا على الاندغام فيه.
- ومألوف لدى المتلقي، أو المشاهد، لأنه ـ في النهاية ـ موقف (المتلقي أو المشاهد) نفسه من العالم، الذي هو في الوقت نفسه عالمه المشترك مع الموجود الفنان، فهو موقفه من ذلك العالم ولكن كما يجسده طموح الفنان الخلاق.

أما على مستوى التيار الثاني الأدونيسي فيمكن القول ـ تأكيداً لما سبق ـ إن مشكلة الموجود في هذا التيار ليست مشكلة الوجود الجماعي أو القومي، بل مشكلة الموجود الفرد ذاته، مشكلته من حيث هو «فرد» أو «فئة» يتعرض وجوده / وجودها لخطر المصادرة، والالحاق بالوجود الجماعي

للأمة التي ينفصم عنها الموجود الفرد، ويعلن رفضه لها. يؤكد هذا ظواهر كثيرة أبرزها:

أولاً: الالتزام المبكر بالموقف، فالموجود الشاعر في هذا التيار قد التزم بموقف الآخر الأنطولوجي في وقت مبكر، يعود إلى أواخر الخمسينيات[1] وهي الفترة التي شهد فيها حلم الوجود القومي العربيّ أوج ازدهاره، ففي هذه الفترة وقعت أحداث كثيرة في الوطن العربي وتحققت إنجازات وطنية وقومية كثيرة، لعلّ من أهمها: قيام ثورة 23 يوليو في مصر عام 1952 م، واندلاع ثورة الجزائر عام 1954 م وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي على مصر عام 1956 م، وحصول ليبيا على الاستقلال عام 1951 م، ثم تونس والمغرب عام 1956 م، وقيام ثورات وتمردات في بقاع أخرى من الوطن، ونمو إرادة التحرر والاستقلال في غيرها[2] وأهم من هذا كله، أنه قد توّج هذا النضال بقيام الوحدة بين مصر وسورية عام 1958 م، واندلاع ثورة 14 تموز في العراق في العام نفسه[3]، وإذا كانت هناك سمة بارزة لهذه النضالات فهي سمتها القومية الشاملة على الرغم مما يبدو لها من طابع وطني، ذلك أنها لم تكن معزولة بعضها عن بعض، إذ كانت الصلات قائمة فيما بينها، وإن تفاوتت في مدى قوتها، وكان بعضها يدعم بعضها الآخر، وما يتحقق في قطر ما من الانتصارات يمد النضال في الأقطار الأخرى بمزيد من الثقة، والقوة والعزيمة. بل إن بعض هذه النضالات كان ذا جوهر قومي خالص، وكانت أهدافه ووسائله قومية هي الأخرى. وعلى الرغم مما انتهت إليه بعض هذه الإنجازات من إخفاقات مريرة

---

(1) فمن المعلوم أن أدونيس مثلاً، كان قد أصدر ديوانه أوراق في الريح ما بين (1955 م - 1960 م) وأغاني مهيار الدمشقي (1960 م - 1961 م) وكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (1961 م - 1965 م) والمسرح والمرايا (1965 م - 1967 م) - وهكذا أما يوسف الخال فقد صدر أول ديوان له يتبنى هذا الموقف وهو ديوان «البئر المهجورة» عام 1958 م عن دار مجلة شعر، و«قصائد في الأربعين» عام 1960 م.

(2) أنظر (مهدي) سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988 م، ص 14، 15.

(3) أنظر نفسه، ص 15.

في الحقبة اللاحقة، إلا أنها أضفت على الحقبة التي تحققت فيها مناخاً عاماً من الحماسة والثقة في صفوف الجماهير استمرت حتى هزيمة 5 حزيران عام 1967 م[1].

فنحن إذن في هذه الفترة أمام تحولات هائلة وعميقة للوجود القومي العربيّ، تمكن خلالها هذا الوجود من فرض نفسه على منطق العصر، فهو قد انتزع ـ في خطوة أولى ـ استقلاله ـ بكل أجزاء جسده ـ عن هيمنة الآخر ـ المستعمر وسيطرته، وتمكن ـ من ثَمَّ ـ من تجاوز أعتى عقبة كانت تحول دون وحدة جسده الواحد، ثم شرع هذا الوجود ـ في خطوة تالية ـ في إعادة كل عضو من الجسد إلى مكانه، فعادت سورية إلى مصر، ومصر إلى سورية، كخطوة أولى على طريق وحدة الجسد العربي من مشرقه إلى مغربه، ومن محيطه إلى خليجه، وهو الأمر الذي يعني ـ عند الموجود الشاعر في هذا التيار ـ ، عودة «الكيان» الكلي الواحد، الذي هيمن منذ قيام الدولة العربية الإسلامية في مطلع القرن الأول الهجري وحتى سقوط بغداد سنة 1258 م هذا الكيان الذي من شأنه أنه يتهدد وجوده ـ كفرد ينتمي إلى فئة منبوذة ومهمشة من قبل ذلك الكيان[2] ـ بالمصادرة والإلغاء.

يؤكد هذا على مستوى آخر، أن الموجود الشاعر في هذا التيار، قد اندفع لمواجهة ذلك الخطر عبر استراتيجية منظورة، تكامل فيها ـ لا سيما في لحظة المواجهة الحاسمة[3] ـ «الموقف ـ الكلمة»، مع «الموقف ـ الفعل» تكاملاً أسهم ضمن ظروف موضوعية وتاريخية في إجهاض ذلك المشروع الحلم[4].

---

(1) أنظر نفسه.

(2) وهي «فئة» أو «طائفة» باطنية تمثل كما نظن إحدى الفرق المتطرفة من الشيعة، بالنسبة لأدونيس، أنظر في هذا اعتراف أدونيس نفسه، علي الشرع، بنية القصيدة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1978 م، ص 7.

(3) ونقصد بهذه اللحظة الحاسمة الفترة التي أعلن فيها عن قيام الوحدة بين سورية ومصر عام 1958 م فأدونيس ويوسف الخال في هذه الفترة كانا قد انضما ـ كما سنلاحظ ـ إلى الحزب القومي الاجتماعي السوري الذي تبنى مواجهة تلك الوحدة لإسقاطها.

(4) فقد أجهضت تلك الوحدة الوليدة بين مصر وسورية في عام 1961 م. وبإجهاضها بدأ ذلك الحلم بالتراجع والانكسار، ليتلاشى تماماً بنكسة 1967 م.

ثانياً: المواجهة والتفكيك، على هذا المستوى من المواجهة، فقد ألحّ الموجود الشاعر في هذا التيار على «تفكيك» مفهوم «الكيانية» للوجود القومي العربي، الذي بدا له أنه في طريقه إلى التجسد، أو التحقق، وذلك بأن اتخذ موقفاً مزدوجاً مارس خلاله ـ في آن واحد ـ الهدم، والبناء، أو الرفض والقبول، فهو من جهة يرفض، أو يهدم كل ما من شأنه أن يؤسس لقيام أي وجود «كياني» للذات العربية، ولكنه ـ من جهة ثانية ـ يقبل، أو يتبنى، كل ما من شأنه أن يسهم في عملية تفكيك ذلك الكيان.

- فهو أي الموجود الشاعر يرفض «الدين» لأنه يتبنى فكرة «الجماعة» الدينية، ويدعو إلى قيام «وحدة» أو «أمة» إسلامية[1].

- وهو يرفض «الثقافة ـ الهوية» للأمة العربية، لأن «هذه الثقافة ـ في جوهرها ـ كما يقول أدونيس[2] ـ ثقافة دينية، ذات بعد مدني، أي أنها ـ حسب قوله ـ نشأت في أحضان الدين، وتحت راية الدولة التي تحميه، وتحكم باسمه»... ولأنها «ثقافة تعليمية، وغير شخصية، أي أنها لا ترتكز على تجربة شخصية، بل على أفكار مجردة، إنها طاعة لا حرية، وتلقّن، لا إكتشاف»[3]، فهي ثقافة قمعية لا يجرؤ ـ على حد تعبيره ـ أي شاعر عربي أن يضعها بأصولها الدينية والإلهية، موضع تساؤل، أو رفض، أو شك، كما فعل نيتشه مثلاً وغيره في أوروبا، بالقياس إلى المسيحية ـ حضارة وديناً[4].

- وهو يرفض «القومية العربية»، لأنها تقوم على أساس ديني، عرقي، عاطفي[5] ولأن من شأنها ـ كما يقول الخال[6] ـ أنها تسلب الحريات الشخصية، وتخنق حرية الفكر، .... بل وتحول دون التطور الطبيعي

---

(1) أنظر الخال، «الأدب العربي المعاصر»، أعمال مؤتمر روما، ص 41.

(2) أنظر «الشعر العربي ومشكلة التجديد، في الأدب العربي المعاصر»، ص 179، 180.

(3) أنظر «نفسه»، ص 80.

(4) أنظر «نفسه».

(5) أنظر (بك) كمال خير، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر، ط أولى، 1982 م، ص 79، 80.

(6) أنظر: الأدب العربي المعاصر، ص 44.

للمجتمع الثابت الخلاق[1] ومن ثَمَّ، فإنه يرفض الموقف العربي المعاصر الذي «أعطى الأولية للرابط الاجتماعي ـ القومي، لا للذات الفردية، وأرسى فكرة النموذج الكلّي الكامل، المتمثل في التراث والقومية، وشدّد على الانتماء والأصالة والخصوصية، ومن هنا ـ رفض هذا الموقف الهامشية التي تفلت من الرقابة الاجتماعية ناظراً إليها كخطر يجب القضاء عليه»[2] . . . ومن هنا فقد جعل الموجود الشاعر في هذا التيار يرفض ذلك الموقف القومي، لأنه ـ كما يقول أدونيس ـ ظل ينظر إلى الفرد على أنه علاقة، لا كيان قائم بذاته وعلى أن الحق حق الجماعة، لا حق الفرد[3].

غير أنه (الموجود الشاعر) قد ألح ـ في الوجه الآخر من هذا الموقف الرافض ـ على قبول، أو تبني «الشعر» الذي هو شعره، بديلاً عن «الدين» وتبني «الشاعر» الذي هو نفسه، بديلاً عن «الإله». هذا على مستوى الدين والألوهية، أما على مستوى الثقافة، والتراث، فقد تهنى مقولة «التراث الكوني» بديلاً عن التراث «الهوية» للأمة العربية والإسلامية. فليس من تراث الموجود الشاعر ـ على حد تعبير الخال[4] ـ كل ما يقف عائقاً أمام اشتراكنا في تجارب الإنسانية، أمام وحدتنا مع الحياة الإنسانية، أمام دخولنا التاريخ الإنساني. . . كل ما يعيقنا ـ والكلام ما يزال للخال ـ عن الصيرورة واحداً مع العالم، هو ليس من تراثنا الحقيقي الأصيل في شيء». وليس «التراث الكوني» الذي يتبناه الموجود الشاعر هنا ـ في النهاية ـ إلا تراثاً محدداً من شأنه أنه: ـ

- تراث الحضارة المتوسطية، فالشاعر العربي ـ كما يقول أدونيس[5] ـ يعرف أن موروثه العربي ليس إلا جزءاً من موروث آخر أكبر، يريد هو إدخاله فيه، بغية إكماله، وتمكينه من أن يصمد بمواجهة الموت. . .

---

(1) أنظر «نفسه»، ص 41.

(2) أنظر أدونيس، سياسة الشعر، ص 65.

(3) أنظر «نفسه».

(4) أنظر «الأدب العربي المعاصر»، ص 42.

(5) أنظر «المعايير والقيم في الإسلام المعاصر»، ص 300، نقلاً عن كمال خير، ص 80.

فـ «المتوسط، إبتداءً من قرطاجة»، مروراً بالاسكندرية وبيروت، وانتهاءً بإنطاكية، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل. . . «هذا هو الإطار الحقيقي الذي نثري فيه مصادرنا الثقافية ومن هذه الأصول العريقة تنبع التراثات». وهذا التراث ـ المتوسطي الذي ينتمي إليه الشاعر في هذا التيار، من شأنه أنه في النهاية جزء من:

- تراث الحضارة الغربية، هذه الحضارة التي من شأنها أنها هي ـ لا سواها ـ حضارة الموجود الشاعر، فهي أي (الحضارة الغربية) ـ كما يقول الخال[1] ـ نحن، بقدر ما هي هم، فقد أسهمنا في بنائها في مرحلة من تاريخنا ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد، فالحضارة الإنسانية واحدة، ونحن ننعتها بالغربية، أو الأوروبية، لأن الغرب أو أوروبا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أية منطقة جغرافية أخرى، ثم إن هذا النعت شكليّ لا جوهري إنه تعبير فقط (. . .) إن الحضارة الغربية هي حضارتنا، بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني، والروسي الخ. . ونحن لا قيمة لنا، ولا مستقبل لنا في العالم العربي، إن بقينا خارجها، ولم نتبنها من جديد، ونتفاعل معها، وننفعل فيها، إنها لنا ـ وهي نحن ـ بكل مآثرها وعيوبها، بكل قوتها وضعفها، بكل ما تضن به، أو تعطيه للإنسان في جيلنا، وفي الأجيال الآتية.

- ثم هو أخيراً تراث القطاعات المدانة، أو المهمّشة في التاريخ الحضاري للأمة العربية والإسلامية، التراث الذي ظل الموجود الشاعر في هذا التيار يرجع ـ من وقت لآخر ـ إلى نماذجه المتمردة، أو الخارجة عن «الكيان» أو «الكل» الحضاري للجماعة، وذلك لكي يسوغ مبادرته الجديدة بالتمرد والخروج على ذلك «الكيان» الجماعي نفسه.

ثالثاً: المواجهة والفعل، وعلى هذا المستوى من المواجهة يمكن القول، إن إنتماء الموجود الشاعر في هذا التيار (أدونيس والخال) إلى تنظيم سياسي (الحزب القومي الاجتماعي السوري) يتبنى موقفه، ويدافع عن

---

(1) أنظر «مجلة شعر»، ع 15، ص 138، 139.

مصالحه ـ كفرد ينتمي إلى مجموعة أو طبقة[1] من شأنه أن يؤكد أن الموجود ـ هنا ـ قد ظل يحرص على أن يتكامل في موقفه القول مع الفعل، فهو لم يرد أن يقتصر دوره ـ في عملية المواجهة ـ عند حدود الموقف ـ الكلمة، بل أراد ـ لا سيما في الجولة الحاسمة الأولى من الصراع ـ أن يتجاوز ذلك إلى المشاركة في الموقف ـ الفعل، ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى طبيعة

---

(1) فمعلوم أن هذا الحزب قد ظل يتبنى موقفاً أيديولوجياً وسياسياً هو في جوهره موقف الموجود الشاعر الذي ينتمي إليه في هذا التيار، ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن موقف هذا الحزب قد تضمن: ـ

أولاً: ـ تجاوز الدين، لأن الدين في أصله (أنظر «سعادة» أنطون، نشوء الأمم، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق 1991 م، ص 252) إنساني، ذو صبغة عالمية، ويرفض ـ بالتالي ـ إقامة «كيان» أو «قومية» مضادة، أو مناهضة، للقومية العربية الإسلامية، ولذلك فهذا الحزب يتبنى فكرة «قومنة» الدين، ويدعو إلى دين قومي (أنظر نفسه ص 254) من شأنه أن يحمي القوميات الصغيرة، أو الهامشية من سيطرة القوميات الكبيرة.

ثانياً: ـ تجاوز الثقافة ـ الهوية للأمة العربية، إلى الثقافة اللاهوية فليست الثقافة شيئاً خاصاً، بل شيئاً عاماً يتفاوت في الدرجات بين الأقوام فالسوريون والانكليز والألمان والفرنسيون والمصريون وجميع الأقوام المتمدنة يشتركون في ثقافة واحدة عامة، دورها هو الدور العصري (نفسه ص 257).

ثالثاً: ـ تجاوز فكرة «الجماعة» الدينية، و«الأمة» أو «القومية» العربية، إلى فكرة «القومية السورية» أو «القطرية» فليست «الأمة» ـ كما يقول أنطون سعادة منظر الحزب ـ إلى جماعة من البشر تحيا حياة موحدة المصالح، موحدة المصير، موحدة العوامل النفسية ـ المادية في قطر معين، يكسبها تفاعلها معه، في مجرى التطور، خصائص ومزايا تميزها عن غيرها من الجماعات (أنظر نفسه ص 259) ولا أمة على الإطلاق بدون قطر معين محدود (نفسه ص 241) فالأمة تجد أساسها قبل أي شيء آخر في وحدة أرضية معينة تتفاعل معها جماعة من الناس وتشتبك وتتحد ضمنها (نفسه ص 242). وبقدر ما هي الحدود جوهرية لصياغة المجتمع من تمدد المجتمعات الأخرى القريبة منه كذلك هي إلى درجة أعلى البيئة ومواردها (نفسه ص 242) وليست الأمة في النهاية إلا «الأمة السورية» التي تمثل مزيجاً من الشعوب الكنعانية، أو الفينيقية، والكلدانية (نفسه ص 244).

وليست «القومية» بالتالي ـ إلا يقظة الأمة، وتنبهها لوحدة حياتها ولشخصيتها، ومميزاتها ولوحدة مصيرها، إنها عصبية الأمة (نفسه ص 263) أو الروحية الواحدة، أو الشعور الواحد المنبثق من الأمة، من وحدة الحياة في مجرى الزمن (نفسه ص 263) فالسوري ـ «هل يخفق قلبه لجبال الألب ـ أو لصحارى بلاد العرب على ما فيها من مشاهد جميلة؟! أليست سورية هي التي ترتاح إليها نفسه ويحن إليها فؤاده إذا غاب عنها؟» (نفسه ص 264).

الموقف الذي اتخذه ذلك الحزب من الوحدة التي قامت بين سورية ومصر عام 1958 م، فقد رفض تلك الوحدة، وعارضها معارضة شديدة قادت إلى الصدام والمواجهة، ومن ثَمَّ ـ إلى ملاحقة عناصره بمن فيهم أدونيس نفسه الذي فَرّ بجلده إلى بيروت عام 1957 م، أي قبل إعلان الوحدة بعام.

فنحن إذن في هذا التيار أمام مشكلة للموجود ـ الفرد أو «الفئة» اقتضى تجاوزها من هذا الموجود «تفكيك» الوجود «الكياني» أو «المركزي» للموجود «الجماعة» أو «الأمة» وهو الأمر الذي يعني ـ في عين الموجود الشاعر في هذا التيار ـ بروز «همّ التفكيك» هذا إلى الأمام، بحيث أصبح هذا الهمّ، هو الهمَّ المركزي، أو الرئيس الذي من شأنه أنه اخترق حياة الموجود الشاعر، وشكّل موقفه من العالم، وحدّد له ـ من ثَمَّ ـ معطيات استراتيجيته في عملية المواجهة ـ التفكيك، هذه المعطيات التي يأتي في طليعتها ـ إضافة إلى معطى الفعل، والكلمة ـ النثر ـ المعطى الفلسفي ممثلا في الموقف الأنطولوجي للآخر، فهذا الموقف، وإن وجد في سياق حضاري آخر، أو مختلف، إلا أنه ـ في منظور الموجود الشاعر مع ذلك ـ قد وجد في مواجهة ظرف تاريخي تعرّض له الموجود الفرد في الغرب، هو تماماً كالظرف التاريخي الذي يتعرّض له الموجود الفرد هنا في هذا التيار، بمعنى أن الموجود ـ الآخر، قد واجه بموقفه الأنطولوجي ذاك، مشكلة هي كالمشكلة عينها التي يواجهها الموجود الشاعر هنا في تجربة هذا التيار، فليست المشكلة لدى كل من الموجود الشاعر، والموجود الآخر إلا مشكلة واحدة وهي مشكلة الموجود «الفرد» الذي من شأن وجوده ـ لدى كل منهما ـ أنه يتعرّض لخطر المصادرة والإلغاء، وهو خطر مصدره ـ عند كليهما ـ سلطة «المركز»، ممثلاً بـ «الدين ـ المسيحية» و «العقل» هناك لدى الآخر، وبـ «الدين الوحي» و «الجماعة ـ الأمة «هنا لدى الموجود ـ الشاعر. وإذا كان الموجود ـ الآخر، كذلك، قد واجه تلك «المركزية» بموقفه الأنطولوجي، التفكيكي، هذا، فإن الموجود ـ الشاعر، قد تبنى ـ هوَ الآخر ـ ذلك الموقف الجاهز ليواجه به تلك السلطة ذاتها.

فنحن إذن أمام مشكلة واحدة، هي مشكلة الموجود ـ «الفرد» يتعرض وجوده لخطر المصادرة من سلطة «المركز»، ومن ثَمَّ ـ أمام استراتيجية في

المواجهة واحدة، هي استراتيجية «التفكيك» التي من شأنها أن تمارس عبر «نظام معرفي» مشترك، هو «نظام الوجود» الفلسفي، وهو الأمر الذي قد يفسر لنا ـ من بعض الوجوه ـ طبيعة الموقف الذي اتخذه الموجود الشاعر في هذا التيار ـ إزاء ذلك «النظام ـ الموقف الأنطولوجي» للآخر، فهو موقف من شأن الموجود الشاعر فيه:

- أنه ـ أولاً: قد «حاكى» موقف الآخر، ولم «يتفاعل» معه، بمعنى أنه قد «تلقاه ـ نموذجاً» لا إمكانية، نموذجاً يعلو ـ بكماله واكتماله ـ على ضرورة التدخل بالمشاركة في صنعه، أو إعادة صياغته بما ينسجم وظروف الموجود الشاعر الجديدة. لا «إمكانية» تخضع ـ لنقصها وانفتاحها ـ لضرورة التدخل بالتفكيك، وإعادة البناء، بما ينسجم وتلك الظروف.

- وأنه ـ ثانياً: قد وقع ـ في كثير من الأحيان ـ في «أسر» ذلك الموقف ـ المحاكَى ـ بالفتح، ولم «يتجاوزه» إلى المواجهة المباشرة به مع الواقع، وذلك من جهة أن الحضور في «موقف المحاكاة» أو «التلقي» هو ـ بطبيعة الحال ـ غير الحضور في «مقام التمثّل» أو «الحوار»، فالحضور في الموقف الأول من شأنه أن يستلب الموجود الحاضر، وأن يحيل حضوره في التجربة إلى غياب في «سجن» الموقف المحاكى. هذا الموقف الذي استحال ـ فعلاً ـ بالقياس إلى الموجود الشاعر في هذا التيار، إلى نظام سجني ظل يستهدف تجريده من هويّته، وقطع صلاته بالعالم الخارجي المحيط، وبقوى التغيير الفاعلة فيه.

لنكون بهذا أمام موقف أنطولوجي للموجود الشاعر في هذا التيار من شأنه أنه:

- غير مسوّغ، لأنه لا يستجيب للواقع التاريخي، بل لما «فوق الواقع» أو للواقع التاريخي ولكن كما يعانيه الآخر (مبدع الموقف) لا كما تعانيه الجماعة المتلقية للخطاب.

- وسلبي، لأنه يعمد إلى المواجهة بـ «الفرار» لا بـ «الفعل» وبـ «التخطي» أو «القفز» لا بـ «الاختراق» أو «الهدم».

- وغير متوازن، لأنه ينهض على التبعية للآخر، لا على الحوار مع الآخر، وعلى الذوبان فيه، لا على التفاعل معه.

- وغير مألوف، أو مفهوم من لدن المتلقي، أو المشاهد، لأنه ـ في النهاية ـ موقف هو غير موقفه، وفي مواجهة مشكلة هي غير مشكلته الحقيقية.



وهكذا نكون قد توصلنا في تجربة الحداثة العربية ـ بعامة ـ إلى موقفين متمايزين في مواجهة مشكلتين متمايزتين أيضاً:

موقف شعراء التيار الأول، ويهدف إلى مواجهة مشكلة «الوجود الجماعي» التي هي أيضاً مشكلة وجودهم الفردي. وموقف شعراء التيار الثاني، ويهدف إلى مواجهة مشكلة «الوجود الفردي» التي هي مشكلتهم ـ من ناحية ومشكلتهم التي منشؤها «غياب»، أو «زوال» المشكلة بالقياس إلى الوجود الجماعي، من ناحية ثانية. والموقفان ـ كما لاحظنا ـ يتبنيان ـ في عملية المواجهة ـ معطيات استراتيجيّة واحدة، هي معطيات الموقف الأنطولوجي، كما تقوله فلسفة الوجود عند الآخر. وهي معطيات ظلت في الموقف الأول، في مستوى الأدوات، أو الإمكانيات التي من شأنها أن تخضع لسيطرة الموجود الشاعر، وأن تحقق له إرادته في المواجهة والتجاوز، بينما تحوّلت في الموقف الثاني إلى مستوى «النموذج» أو «المطلق» الذي من شأنه أن يقمع الموجود الشاعر، وأن يستلبه إرادته في المواجهة والتجاوز. وقد يؤكد هذا ـ على مستوى آخر أن الموجود الشاعر في هذا التيار قد تخلّى ـ خلافا للموجود الشاعر في التيار الأول ـ عن مواجهة «الواقع» لمواجهة «ما فوق الواقع» بمعنى أنه غدا لا يرضى لتجربته أن تكون تجربة «رؤيا» للواقع المعلوم (لأنه ـ عنده ـ واقع مرفوض سلفاً) بل أراد لها أن تكون تجربة «رؤيا» للمجهول الكامن فيما «فوق الواقع». بمعنى أن الموجود الشاعر ـ هنا ـ غدا لا يطمح من وراء تجربته إلى «تجاوز» المعلوم المأساوي، بل إلى اكتشاف المجهول المتعالي على المأساة. وهو الأمر الذي يعني ـ في حقيقة الأمر ـ تخلي الموجود الشاعر في عملية

المواجهة: عن المواجهة بـ «الفعل»، أي مواجهة المعلوم الواقعي بنقضه، وخلق ممكن بديل عنه، إلى المواجهة بـ «الفرار» أو «الاغتراب» داخل قفص ذلك النظام المعرفي الذي تلقاه عن الآخر، والذي من شأنه أنه أصبح عالمه الوحيد المطلق، منه وإليه يرى، وعنه وإليه ينطلق، في حركة دائمة، ولكنها مراوحة، لأنها حركة محددة، في عالم محدد.

غير أن هذا العالم - إن كان هو حقاً عالم هذه التجربة - لا بد أن يكون قد أفضى إلى تجربة من شأنها أن تكون - بشكل أساسي وجوهري - «غنائية» لا «درامية»، فهل تجربة هذا التيار هي حقاً كذلك؟

الباب الثالث

التجربة بين الدرامية والغنائية

يذهب أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول إن «كلّ الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي. وذلك من جهة أن «التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي». فإذا كانت الموسيقى تلخّص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخّص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول»[1].

ودرامية العمل الأدبي تعني ـ من جهة ـ «الصراع»، لأن «التفكير الدرامي» ـ وهو التفكير الشعري بامتياز ـ «هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات، وإن كانت سلبية في ذاتها، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين هذه المتناقضات» كما تعني الدرامية ـ من جهة ثانية ـ «الحركة»؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين؛ من فكرة إلى وجه آخر للفكرة[2].

غير أن من سمات «التفكير الدرامي» أنه أولاً «تفكير موضوعي» لا

---

(1) أنظر: الشعر العربي المعاصر، قاضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة بيروت، 1966 م، ص 278.

(2) نفسه، ص 279.

«ذاتي». ففي إطار «التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائماً، ومهما كان لها استقلالها ليست إلا ذاتاً مستمدةً أولاً من ذات تعيش في عالم موضوعي، تتفاعل فيه مع ذوات أخرى، ومن ثم فالذات و«العالم»، أو «الموضوع» وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور وليس في وسع الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثل ما يحسبه موقفاً، أو فكراً، أو شعوراً ذاتياً في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة»، وأنه ثانياً تفكير «مجسد» لا «مجرّد». فالتفكير الدرامي، لا يأتلف ومنهج التجريد، لأن الدراما، أي الحركة لا تتمثل في المعنى، أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أي في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة. ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيراً بالأشياء، ومن خلال الأشياء، أي تفكيرا مجسّماً، لا تفكيراً تجريدياً[(1)].

فبين الذات والموضوع، إذن تقع الدراما، سواءٌ تحرّكت الذات نحو الموضوع، أو بزغ الموضوع على سطح الذات. وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثّل وراءه، أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقّق الدراما بدونها، وهذه العناصر هي، الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة، فالإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة، هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي.

فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً، أي مع ذاته، وأحياناً أخرى مع الآخر، أي مع ذوات أخرى قد تكون ذواتاً إلهية، أو طبيعية، أو إنسانية، أو أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته، فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذي نتصوّره، وتجنّب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر، ذلك الاحتكاك الذي يذكي لهيب المعركة، واكتفى بأن يمعن النظر، وأن يتابع الأشياء والحياة في دوراتها، عندئذٍ لا يخلو الأمر من أن تتفتّح بصيرته في سعيه الدائب لرصد

(1) نفسه، ص 281.

الأشياء وفهم الحياة، على التناقض الذي يتمثل سواء في أبسط جوانب الحياة، أو في أكثرها تعقيداً[1] والإنسان في الحالتين، حالتي الصراع ورصد المتناقضات، يستطيع ـ إذا ما أوتي القدرة التعبيرية ـ أن يقدّم لنا إنتاجاً درامياً، من شأنه أن يسهم في «بناء الحياة» أو في تكوين صورة كاملة لها ما أمكن[2]. وكل ما يمر به الشاعر في حياته من صراعات، أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة، إنما هو بمنزلة المادة الهائلة التي يبني منها عمله الفني. وهنا نكون في العمل الشعري ذي الطابع الدرامي أمام بناء على مستويين، مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها، بحيث غدا لا يكفينا أن نرى في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب، بل لا بد أن نرى أيضاً مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها[3].

وانطلاقاً من وعي الدراما هذا يمكننا القول عن تجربة الحداثة العربية، إن تجربة التيار الأول تيار السياب، صلاح عبد الصبور، محمود درويش، أمل دنقل، عبد العزيز المقالح، قد تمثّل فيها هذا الوعي الدرامي بامتياز، فهي لذلك ـ كما سنرى ـ تجربة درامية. أما تجربة التيار الثاني الأدونيسي، فقد أخفقت في تمثل هذا الوعي الدرامي، ولذلك فقد ظلّت في إطار الإبداع الغنائي، فهي تجربة غنائية.

---

(1) نفسه، ص 284.

(2) أنظر نفسه، ص 284، 285.

(3) أنظر نفسه، ص 285.

الفصل الأول

التجربة الدرامية

وتنهض درامية التجربة لدى شعراء التيار الأول، من طبيعة الموقف الأنطولوجي الذي تمثله هذه التجربة، هذا الموقف الذي من شأنه ـ كما رأينا ـ أنه لا يعزل الموجود ـ الفرد، عن الآخر، بحيث يبدو وكأنه عاجز عن إقامة أي إتصال، أو تواصل معه، بل من شأنه أن يفتح الموجود ـ الفرد على الآخر، وأن يجعل وجوده في التجربة نوعاً من «الحوار»، والحوار الأعمق بين ذاته من جهة، والآخر من جهة ثانية، وهو حوار من شأنه أنه يبين المختلفات والنقائض التي يتألف منها وجود الموجود الإنساني. فالحرية، التي هي أساس، بل ماهية الوجود الإنساني، لا تظهر ـ هنا في هذه التجربة ـ إلا من خلال نقيضها، وهو الضرورة، والنقيضان: الحرية والضرورة هما قمة النقائض التي منها يتألف وجود الموجود ـ الشاعر من جهة، وتجربة وجوده الشعرية من جهة ثانية. وهو الأمر الذي يضعنا في هذه التجربة أمام قطبين، لا قطب واحد، أمام قطبين متصارعين هما: «أنا» الموجود و «هو» العالمَ «الواقع» لا أمام قطب كهربائي واحد مغروز في أعماق حوامض» «أنا» الموجود. بمعنى أن التجربة في هذا التيار لا تبدأ في «العزلة» أو «الفراغ» بل في نطاق في العلاقات، فهنا الشاعر، وهناك الواقع، أو «العالم» بتعارض مفرداته، وتعقد علاقاته، وبدلاً من الرمز الذي ينبثق ـ كما يقول مكليش[1] ـ كما تنبثق فينوس من البحر بقوة حركتها التلقائية، نجد هنا صورة، أو

(1) أنظر «الشعر والتجربة» تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مرا: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1963 م، ص 15.

قصيدة تتحقق في المدى الذي ننظر إليه جميعاً، المدى ما بين أنفسنا من جهة، والعالم الذي نعيشه، ونتفاعل معه من جهة أخرى. كما نجد بدلا من المترقب المنتظر، اليقظ الذي يجثم مطرقاً فوق صمته الذاتي ـ نجد الإنسان المتوتر الذي يتخذ لنفسه وضعاً تاريخياً... على محور «التحوّلات التاريخية». وهو محور من شأنه أنه ـ بالنسبة لإنسان هذه التجربة ـ «بؤرة» للوعي التاريخي، و«مركز» للتفاعل والمواجهة مع أحداث التاريخ ومآسيه.

ومن هنا صارت التجربة ـ القصيدة في هذا التيار بمنزلة التجسيد الحي والموضوعي لذلك الوعي ولهذا التوتر والصراع.

وحتى يسهل علينا تصوّر هذه الظاهرة وإيضاحها يمكننا ـ من الآن ـ النظر إلى «محور الوعي» أو «مركز التفاعل» المشار إليه آنفاً؛ على أنه «الموقع» الذي ظلت تتموضع فيه «أنا» الموجود ـ الشاعر، لتحدد بمقتضاه، أو من خلاله (من حيث إن تجربة الحداثة هي بالضرورة تجربة رؤيا) «زاوية» نظرها إلى «العالم»؛ وهو ما يعني أننا نصير في تجربة هذا التيار أمام:

1 ـ «موقع» تتموضع فيه «أنا» الموجود ـ الشاعر، ويتمثل في «الهمّ» أو «الموقف الفكري والأيديولوجي» من العالم.

2 ـ و«زاوية» للرؤية إلى العالم، يستدعيها الموقع، وتتحدّد بمقتضاه، وفي إطاره.

3 ـ و«عالم» مرئي، أو منظور إليه، هو موضوع «الهمّ» أو «الرؤيا».

4 ـ وأخيراً ـ فاعلية كتابة. هي بمنزلة التسجيل الحيّ والمباشر «للرؤيا».

وإذا كان من شأن «الموقع» أنه ثابت و«الزاوية» متحركة، وأنه ـ من ثم ـ هو الذي يستدعي الزاوية، ويحدد طبيعتها، فإن السؤال الجوهري الذي نصبح في مواجهته ـ إن كان الأمر كذلك في تجربة هذا التيار ـ هو السؤال المتعلق بطبيعة العلاقة بين «ثبات الموقع» من جهة، و«حركيّة» كل من «الزاوية» و«العالم» من جهة ثانية. إذ كيف يمكن لتجربة ما، تنهض من موقع

«ثابت» و«محدد» أن تتطوّر تطوراً حقيقياً ـ أي تطوّر[1] ـ فضلاً عن أن تكون تجربةٌ درامية؟ كيف يمكن لموقع «غير دينامي» أن ينتج «تجربة دينامية»؟ ومن ثَمَّ كيف يمكن لموقف محدد «من العالم» «جاهز» و«نهائي» أن ينتج «تجربة مع العالم» مفتوحةً ولانهائية؟.

غير أن الأمر في تجربة هذا التيار يبدو على خلاف هذا. فـ «الموقع» في هذه التجربة ليس هو ذاك الموقع «الثابت» «المحدد»، أو «الجاهز» «النهائي»، وإنما هو «موقع» من شأنه أنه «مفتوح» باتجاه الخارج على «محور التحوّلات التاريخية» كما أشرنا ـ وأنا من ثَمَّ ـ «وعي متطوّر» بعالم متطور، أي «وعي تاريخيٌّ» و«وعيٌ تأريخيٌّ مأزوم» بتطورات الموقف التاريخي في سبيل مواجهته والتصادم معه.

ومن هنا تصبح هذه التجربة ـ تجربة كيانية، تجسِّد «درامية» الوجود من جهة، و«تصدّع» «أنا» الموجود إزاء ذلك الوجود من جهة ثانية.

وقد تجلّى هذا التصدّع، وتلك الدرامية على مستويات متعدّدة من التجربة، وعبر ظواهر أسلوبية ولغوية مختلفة أهمها:

أولاً: ظاهرة «القناع» وتعدّد أصوات القصيدة

فالقناع[2] في هذه التجربة لم يأت من فراغ الواقع، ولا من رغبة السيطرة عليه، أو التعالي على همومه ومشكلاته، وإنما جاء نتيجةً لـ «معاناة الواقع» التاريخي، واستجابةً لـ «وعي متأزم» بمشكلاته وهمومه. وهو الأمر الذي يعني أن «الأقنعة» و«الرموز» التي تم استدعاؤها في تجربة هذا التيار،

---

(1) أي بأي اتجاه كان، ولو نحو الغنائية.

(2) والقناع هو ما يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجرداً عن ذاتيته، سواء أكان شخصية تاريخية أم أسطورية، أم واقعية، أم ضميراً غائباً، والشاعر في قصيدة القناع، إما أن يستعمل الضمير «هو» ليعني شخصه، وإما أن يسلك سلوكاً عكسياً فيقول «أنا» ليعني «هو» حيث يلبس الشاعر قناع شخصية يريد أن يصفها وصفاً داخلياً. أنظر في تعريف القناع «البياتي» في «تجربتي الشعرية»، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968 م، ص 35، وجابر عصفور في «أقنعة الشعر المعاصر»، مهيار الدمشقي، فصول، 4/ 1981 م، ص 123، وما بعدها. وسعيد الغانمي، «أقنعة النص»، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط أولى، 1991 م، ص 55.

إنما تم استدعاؤها «بقوة الضرورة» لا بـ «فعل الرغبة»، بقوة الضرورة التي يفرضها «وعي الموقف التاريخي» الساعي إلى التجاوز، لا بفعل الرغبة التي يمليها «وعي ما فوق الموقف التاريخي» الذي لا همّ له في التجاوز.

وقد تجلّى هذا إن على مستوى «عملية اختيار الأقنعة» أو على مستوى طريقة استخدامها والتفاعل معها، أو على مستوى الغاية النهائية من استخدامها. حيث يمكن القول على مستوى **«عملية الاختيار»**، إن عملية اختيار الشاعر لأقنعته ورموزه في تجربة هذا التيار، قد جاءت محكومة بتطورات الواقع التاريخي من جهة، وبتطور الوعي الناجم عن تلك التطورات من جهة ثانية. بمعنى أنها «عملية متطورةٌ تطوراً ظل يستجيب في حركته، واتساقه لتطورات الواقع وحركته. الأمر الذي أكسب هذه التجربة بُعْدَ المواجهة المستمرة مع أحداث الواقع ومشكلاته. هذا البُعْد الذي ظل يستدعي من الشاعر «تطوير» وسائله أو معطيات استراتيجيته في المواجهة و«تحويرها» بل وأحياناً «تغييرها». وقد كان «القناع» الفني من بين تلك المعطيات التي ظلت تطالها عملية التطوير أو التحوير هذه.

ويكفي للدلالة على هذا أن نشير ـ مثلاً ـ إلى موقف السياب الذي تطورت «أقنعته» بتطوّر «حياته» أو بالأحرى، بتطور «المواقف» التي تعرّض لها في أطوار حياته المختلفة، والتي اضطر ـ من ثَمّ ـ إلى مواجهتها، بما يتناغم وطبيعة كل موقف في كل طور.

فإذا كانت حياة السياب قد تطوّرت ـ خلال رحلة إبداعه ـ لتمر بأربعة مفاصل أساسية، مثّل كلّ منها طوراً جديداً في حياته، وهي:

1 ـ طوّر «الالتزام» بالثورة.

2 ـ طور «القلق والتوتر».

3 ـ طور «التخلي عن الالتزام» بالثورة.

4 ـ طور «المرض».

فإن أقنعته الفنية، هي كذلك قد تطوّرت على نحو مكافئ ومنسجم مع تلك التطورات، والأطوار.

يؤكد هذا أن السياب قد بدا في «طور الالتزام» الأول «تموزياً ـ

مسيحياً» بمعنى أنه ظل يمزج في هذه المرحلة ـ بين رمزي: «تمّوز» و«المسيح» ويتقمّص الشخصية الناتجة، مواجهاً أحداث عصره مجتمعة، يتعرّض للسجن ـ الصلب، ثم يحيا كلّ مرة مجدداً بمجرد خروجه من السجن، أو نزوله من فوق الصليب[1]. ونجد هذا «الرمز ـ القناع» المركب في ديوان «أنشودة المطر» بخاصة.

وفي طور «القلق والتوتر» الثاني الذي يبدأ من عام 1953 م تقريباً يبرز ـ إضافةً إلى ذلك ـ قناع رئيسي آخر، هو «السندباد» و«عوليس» بخاصة[2] ويأتي استخدام السياب هذا القناع في هذه المرحلة بمنزلة الاستجابة الطبيعية لحالة القلق الذي صاحب اهتزاز المفهومات النضالية في وعي الشاعر، ومن ثَمَّ، اهتزاز روابطه الحزبية[3] وبداية تلمسه طريقاً نضالياً آخر يتواءم مع تفكيره في هذه المرحلة، ومع إمكانياته وتطلعاته[4].

أما في الطور الثالث، طور «التخلي عن الالتزام» بالثورة، ويبدأ من عام 1954 م تقريباً بعد أن فقد السياب قدرته على التجدد والانبعاث مرة أخرى، فقد صار في هذه المرحلة «مسيحياً» و«مسيحاً» فقط. ذلك لأنه لمّا كان السيد المسيح قد قبر بعد صلبه[5] ورفع إلى السماء بعد انقضاء مهمته، فقد أصبح في هذه المرحلة ـ الرمز الملائم وحده لما يريد السياب أن يوحي به. فهو يمهد لرفع اسمه من قائمة المناضلين المضحين، مكتفياً بما قدمه في ماضيه، ودافعاً الراية إلى الشعب، وأجياله الصاعدة. ومن هنا أصبح الصلب في هذه المرحلة موتاً فعلياً، وعذاباً لا يثمر انتصار عالم الخير، كما تحوّلت دلالة الخصب في

(1) أنظر في هذا، البطل، علي عبد المعطي، الرمز الأسطوري في شعر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع الكويت، ط أولى، 1982 م، ص 158.

(2) وهناك شخصيات أخرى استخدمها السياب في هذه المرحلة لتقوم بالدور ذاته الذي تقوم به شخصية السندباد، ومن هذه الشخصيات مثلاً «عنترة» في قصيدة «إرم ذات العماد»، جـ 1، ص 602.

(3) حيث كان حتى بداية هذه المرحلة قد التزم بالثورة في إطار الحزب الشيوعي العراقي، ليبحث عن بديل عنه في هذه المرحلة. أنظر: البطل، ص 179.

(4) أنظر: البطل: «الرمز الأسطوري»، ص 179.

(5) أنظر نفسه، ص 158.

المسيح إلى دلالة الفناء حين صار مرادفاً للإله «موت»[1] وذلك بعد غياب السياق الذي ظل يستدعي عملية المزج بين «المسيح» و«تمّوز»[2].

وأما في طور «المرض» الأخير، فقد برز رمز قناعي جديد هو، شخصية النبي الصابر «أيوب» حيث سمى عشراً من قصائد ديوانه «منزل الأقنان» تسمية يبرز فيها لفظ أيوب منها: «سفر أيوب»[3]، «قالوا لأيوب»[4] . . .

وهكذا ظل السياب ـ وعلى شاكلته بقية شعراء هذا التيار ـ يتفاعل مع أحداث الواقع، وتطوراته، ليواجه كل حدث، أو تطوّر في الواقع بما يستجيب له، أو ينسجم معه من معطيات فنية وإبداعية جديدة.

غير أن الأكثر أهمية في هذا السياق ـ والأكثر دلالة على درامية الوجود وتصدع الشاعر في هذه التجربة ـ هو الوقوف على طريقة استخدام الشاعر ـ في هذا التيار ـ لتلك الأقنعة والرموز. إذ من شأن وقوفنا على كيفية الاستخدام هذه، أن يطلعنا على طبيعة العلاقة بين «الوجه» (أنا ـ الشاعر) و«القناع» (أنا ـ الشعر) من جهة، و«الوجه» و«العالم» من جهة أخرى، ليطلعنا من ثَمَّ على طبيعة «التصدع» و«الدرامية» اللذين تجسّدهما هذه العلاقة ـ التجربة.

ويمكننا الآن أن ننظر إلى هذه العلاقة بما تجسده من «درامية» و«تصدع» من خلال قصيدتين قناعيتين: قناع إحداهما شخصية تاريخية أسطورية، هي شخصية «المسيح» في قصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»؛ وقناع الأخرى، شخصية واقعية معاصرة، هي شخصية «الهندي الأحمر»، في قصيدة درويش «خطبة الهندي الأحمر» ما قبل الأخيرة ـ «أمام الرجل

---

(1) أنظر نفسه، ص 168.

(2) غير أن هذا لا يعني أن الشعر قد تخلّى في هذه المرحلة عن استخدام الرمز «تموز» مكملاً لرمزية «المسيح» في مجال القضايا الاجتماعية، وإنما الذي نعنيه أن الشاعر قد تخلى عن الاستخدام بما هو قناع له، لا بما هو رمز يشير إلى علاقة له بآخر في حياته الخاصة كعلاقته بغيلان مثلاً، أنظر قصيدة «مرحى غيلان»، الديوان، جـ 1، ص 324.

(3) أنظر الديوان، جـ 1، ص 248.

(4) أنظر الديوان، جـ 1، ص 296.

الأبيض» ولنبدأ بالقصيدة الأولى وهي قصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»[1] التي تجسد ـ كما سنلاحظ ـ دينامية موقع السياب.

أ ـ القناع الأسطوري ـ دينامية الموقع

فماذا نجد في قصيدة السياب القناعية هذه؟! أو بالأحرى؛ أين نجد أنفسنا ونحن نتلقى قصيدة السياب «المسيح بعد الصلب»؟! في عالم السياب؟ أم في عالم المسيح؟ في الحاضر أم في الماضي؟ في الواقعي؟ أم في الأسطوري؟ في عالم التضحية الإنساني؟ أم في عالم الفداء الإلهي؟ ومن ثَمَّ: صوت من هذا الذي يتحدّث إلينا في القصيدة؟ صوت السياب؟! أم صوت المسيح؟ أم صوت كائن آخر هو سوى السياب والمسيح؟ هل هو صوت السياب ـ الإنسان الذي يعاني في مواجهة «القمع» و«التخلّف»[2]؟! أم هو صوت المسيح ـ الإله أو نصف الإله[3] الذي عانى في مواجهة «الصلب» و«الموت»؟! أم هو صوت الإله الأسطوري تموز الذي يعاني «الموت» والانبعاث المتجدد من أجل أن يجسد عوْدة الخصب والحياة مرة أخرى.

إننا ـ في حقيقة الأمر ـ لا نجد أنفسنا في أي من تلك العوالم منفردة، كما أننا لا نصغي إلى أي من تلك الأصوات على حدة، وإن كنا نجد أنفسنا في تلك العوالم كلها مجتمعة، ونصغي إلى تلك الأصوات جميعها في لحظة واحدة. إننا ـ بمعنى آخر ـ نجد أنفسنا في عالم جديد، هو «عالم الرؤيا»، أو «عالم السياب» كما تعانيه «أناه» الرائية «ـ الآن ـ هنا» ـ في سياق التجربة، أو في لحظة القول الشعري، لا كما عانته، أو تعانيه «أناه» الأخرى قبل، أو بعد «الآن ـ هناك» خارج سياق التجربة، ومن ثَمَّ أمام صوت جديد هو صوت تلك الـ «أنا» الرائية المتحدثة إلينا باسم ذلك العالم الجديد الذي تعانيه في اللحظة الراهنة، مما يعني أننا في هذه القصيدة أمام «عالم مركب» و«ملتبس»

---

(1) أنظر القصيدة في الملحق في نهاية البحث.

(2) حيث كان السياب في هذه المرحلة كما قلنا آنفاً قد تخلّى عن الالتزام بالثورة في صفوف الحزب الشيوعي العراقي، وَلذلك فقد أخذ يعاني قمع القيادات الحزبية له بعد أن تخلى عن إيديولوجيّة الحزب.

(3) من المنظور المسيحي طبعاً.

لـ «أنا ـ مركبة» و«ملتبسة» في آن.

فهو ـ من جهة ـ «عالم مركب» لـ «أنا ـ مركبة» لأنه ناتج عن «تماهي» عوالم ثلاثة لـ «أنوات» ثلاث:

1 ـ عالم «الفداء الإلهي» لـ «أنا» المسيح، الذي تنطلق منه القصيدة، فيطغى ـ إضافة إلى إعلان العنوان عنه ـ في كل مقاطعها، ولا سيما في المقاطع: الأول، الثاني، الثالث، الرابع، السادس.

2 ـ عالم «التضحية الإنسانية» لـ «أنا» السياب، الذي يحتجب خلف كثافة العالم الأول، ولا يكاد يبين إلا عبر المكان الجغرافي «جيكور» في المقطع الثاني.

3 ـ عالم «عودة الخصب» لـ «أنا» «تمّوز» الذي يبرز بشكل خاص في المقطعين الثاني والرابع.

وهو ـ من جهة ثانية ـ «عالم ملتبس» لـ «أنا ـ ملتبسة» لأنه «مزيج من الإلهي والبشري، الأسطوري والعادي، التاريخي والمعاصر، المأساوي والبطولي.

وإذا كان من شأن «التركيب» أن يفضي إلى «ثراء» القصيدة و«كثافتها» فإن من شأن «الالتباس» الناتج عن تعارض العناصر «المركبة»، وتصادمها ـ أن يفضي إلى «تعدد أصوات القصيدة» ومن ثَمَّ إلى «درامية» بنائها.

غير أن ما يهمنا في هذا السياق ـ تحديداً ـ ليس مجرد تقرير القول بـ «تعدد الأصوات» في القصيدة، فهذا قول مُقر سلفاً، لأنه ثابت في كل قصيدة تنهض على استخدام القناع، وإنما الذي يهمنا ـ بدرجة أساسية ـ هو القول في: «كيف تتعدّد الأصوات» في نسيج القصيدة. أو بالأحرى، كيف يتحقق «التماهي» في «عملية تركيب» العناصر الداخلة في بناء القصيدة الذي هو ـ في حقيقته ـ قول في: «كيف تستخدم الأسطورة ـ القناع في القصيدة». وهنا نجد أننا مضطرون لإعادة طرح «سؤال الكيف» هذا مرة أخرى بصيغته الآتية: «كيف استخدم السياب «قناعه ـ أسطورة المسيح» في هذه القصيدة؟ وما دلالة هذا الاستخدام في سياق التجربة السيابية بخاصة، والتجربة الحداثية التي يمثلها بعامة؟».

إن موقف السياب في هذه القصيدة يحتم علينا ـ بادئ ذي بدء ـ إستبدال كلمة «استدعاء» أو «استحضار» بكلمة «استخدام» المستخدمة في صيغة السؤال عن علاقة السياب بقناعه الأسطوري. ذلكْ لأننا في هذه القصيدة ـ وبشكل قاطع ـ أمام «همّ» «يستحضر» أو «مشكلة» تستدعي حلاً، طريقاً ما للتجاوز، لا أمام «حرفة» أو «مهارة» «تستخدم» أداةً، أو وسيلة لتحقيق غاية فنية محضة. ومن ثَمَّ فنحن أمام «مأزوم» «مزموم» يستدعي لأزمته حلاً، ويبحث لكربه عن متنفّس، لا أمام «محترف» «ماهر» يبحث لحرفته عن إمكانيات، ولمهارته عن وسائل. إننا ـ بكلمة واحدة ـ أمام «تجربة» و«تجربة رؤيا» بامتياز.

ولكن ماذا يعني كوننا أمام «تجربة رؤيا» في هذا السياق؟

إن من شأن ذلك أن يعني أشياء كثيرة وحاسمة، فهو يعني:

- أننا ـ أولاً: أمام «حالة كيانية» ينفتح خلالها وعي الشاعر الرائي على «كلية التجربة الإنسانية» لإدراك تجربته ـ الجزئية، في سياقها. بمعنى أن وعي السياب في هذه التجربة الرؤياوية، قد انفتح على تجربة: «الصراع + التضحية = الخلاص»؛ صراع «قوى الخير» ضد «قوى الشر»، وتضحية قوى الخير ـ من ثَمَّ ـ في سبيل انتصارها على قوى الشر ـ قد انفتح، على هذه التجربة، من حيث هي «قصة الخلاص الإنساني»، في كل مكان وآن، فهي «قصة الخلاص» التي يعيش السياب فصولها في الحاضر، وهي «قصة الخلاص» التي عاش السيد المسيح فصولها في الماضي، ويعيش الإنسان بمفهومه المطلق فصولها في كل آن. فهي «قصة واحدة» وَبَطَلُها واحد هو «المخلّص ـ الفادي» بحياته حياةَ الآخر، ثائراً كان كالسياب، أم إلهاً كالمسيح، ومن ثم فإن من شأن الوعي ببطلها المعاصر ـ الذي هو هنا ـ أنا ـ الشاعر نفسه ـ أن يستدعي الوعي بأبطالها التاريخيين، ولا سيما حين يكونون في مستوى السيد المسيح ـ بطلها الأول.
- وأننا ـ ثانياً: أمام «عملية تماهٍ» يتم بمقتضاها حول «الأنا» الشاعر، في «الأنتَ ـ المسيح»، وتحوّل «الأنا» الشاعر ـ من ثَمَّ ـ إلى «أنا» لا «أنا» أو إلى «أنوين»، «أنا» المسيح المتكلمة في النص، و«أنا» السياب،

القابع، أو المحتجب خلف تلك الأنا الأولى. والأنوان ـ كما سنلاحظ تتداخلان، وتتخارجان، تتطابقان وتنفصلان، بل تنفتحان على «أنا» ثالثة هي «أنا» تموز ـ الأسطورة ـ في حركة تنشر توتراً في النص.

- وأننا ـ ثالثاً: أمام «عملية استبدال استعارية» يتم خلالها استبدال المسيح بالسياب، استبدالاً يعتمد المشابهة، من جهة، وينهض على مستوى بنية النص الكلية من جهة ثانية، بحيث «يصبح النص كله استبدالاً استعارياً متين الحبك إلى درجة أن البعد المعجمي (المستعار له في هذه الحالة) لا يكاد يرشح حتى رشحاناً من الجلد الذي يسكنه النص»[1] مما يجعلنا ـ في النص ـ أمام صوت واحد ـ (صوت المسيح ـ الراوي الشعري الذي يسرد النص بصيغة «أنا» المتكلم) ـ يسكنه صوتان، بل ثلاثة أصوات: صوت «المسيح. . .» وصوت «المسيح + تموز» المستعار من جهة، وصمت «السياب» المستعار له، من جهة ثانية. ومن ثَمّ أمام رسالة شعرية تسكنها رسالتان، أو تشير دوالّها إلى مدلولين بل إلى ثلاثة: مدلول «أول» يحيل على المسيح الفادي، ومدلول «ثان» يحيل على تموز الباعث للخصب ومدلول «ثالث» يحيل على السياب الشاعر الثائر، بمعنى أن صوت «الأنا» الشعري، الناطق بلسان المسيح في النص، قد ظل يقول ـ على المستوى العمودي لحركة النص ـ «وضع المسيح» في الآن نفسه الذي يقول فيه «وضع غير المسيح»؛ وضع تموز + السياب، أو وضع «السياب + تموز». فهو في المقطع الأول يقول «المأساة»؛ مأساة المسيح ـ أي من حيث هو صوت «أنا ـ المسيح» ـ في مواجهة «الموت ـ الصلب» «بعدما أنزلوني». . . «إذن فالجراح، والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل» ليقول ـ في الوقت ذاته، وعبر هذه الدلائل ذاتها ـ «مأساة السياب» في مواجهة «القمع ـ السجن»، ويقول «أثر المأساة»؛ مأساة صلب المسيح، ودورها في «تحقيق الخلاص الإنساني»، ليقول «مأساة قمع السياب» ودورها في عملية «تثوير» الآخر، وتحريره من ضغط الخوف والنكوص عن مواجهة الطغيان. وهي مأساة من شأنها ـ عند كلٍ

---

(1) أنظر «أبو ديب (كمال)»: أنهاج التصوّر والتشكيل في العمل الأدبي، بحث منشور ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي بجدة، م 1، 1990 م، ص 318.

من المسيح والسياب ـ أنها ـ من جهة ـ لم تقْضِ على أي منهما «لم تمتني» «سمعتُ» «أنصت»، كما أن من شأنها ـ من جهة أخرى ـ أن تصدم الآخر، الذي ضحيا لأجله ـ لتخلق فيه «إمكانية الاستجابة» أو روح الاستعداد لتقديم شيء ما في سبيل إنقاذ إنسانيته. حيث العويل ـ عويل الآخر، الشاهد مأساة الصلب ـ السجن ـ يعبر السهل بين «أنا» المصلوب ـ السجين، وبين المدينة (الحلم)، مثل «حبل يشد. . . الخ» و«النواح مثل خيط من النور. . . الخ».

أما في المقطع الثاني فينفتح هذا الصوت، صوت «الأنا» «المسيح» المستعار على صوت آخر جديد هو صوت «تمّوز» آلهة الخصب، لينفتح بالمقابل صوت «أنا السياب» المستعار له على «جيكور» التي لم تبرز إلا في هذا المقطع الذي طغى فيه صوت «المسيح + تمّوز» ليتحوّل، من ثَمَّ، صوت «المسيح ـ. . . » المأساوي الذي هيمن في المقطع الأول إلى صوت «المسيح + وقد تجاوز المأساة». وهو صوت من شأنه أنه يقول «الموت»، ولكن، لا معاناةً لمأساة «الصلب ـ السجن» بل، معاناة لولادة «الخصب ـ الكتابة» بمعنى أن «الأنا» الشعري في هذا المقطع غدت لا تعاني «الموت ـ صلباً» و«الموت ـ قمعاً»، بل أصبحت تعاني الموت «فاعلية ولادة» للخصب، أو عملية بعث للحياة. «قلبيَ الشمس إذ تنبض. . . الخ» قلبي الأرض تنبض قمحاً. . . الخ» «قلبي الماء. . الخ» «موته البعث: يحيا. . . الخ» ولذلك يختفي «الموت ـ صلباً» فوق الصليب، ليبرز محله «الموت ـ احتراقاً بالنار» «متُّ بالنار: أحرقت ظلماء طيني. . . الخ» «متّ. . . ». وهو أمرٌ من شأنه ـ في هذا المقطع ـ أنه قد أفضى إلى ولادة جديدة خارقة، ومن ثم إلى مواجهة مأساوية جديدة مع «الموت ـ الصلب» و«الموت ـ السجن» ـ في المقطع الثالث وما يليه، وهي مواجهة، تبدو هذه المرّة ـ ولا سيما في المقطع الرابع ـ أكثر درامية، وأعمق مأساوية. ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن قوى الشر والبغي التي مارست عملية «الصلب ـ القمع» في المقطع الأول ـ والتي برزت إلينا ـ في ذلك المقطع، وهي «تنأى» عن ساحة «الضحية» إثر تنفيذها لعملية «الصلب ـ القمع»، لتنأى ـ من ثَمَّ ـ عن ـ ساحة القول الشعري، الذي لا نكاد نجد فيه سوى ما يشير إلى تلك الحركة «التنائية» (من

التنائي) لتلك القوى «بعدما أنزلوني سمعت. . . الخطى وهي تنأى» ـ قد عادت ـ تلك القوى الآن ـ في هذه المقاطع الأخيرة من جديد لـ «تملأ» أو «لتكتظّ» بها ساحة الضحية، وساحة القول الشعري، على حد سواء. حيث نجد أنفسنا في المقطع الثالث أمام صدمة «يهوذا» ـ عدو الأمس ـ بعودة الضحية إلى الحياة من جديد، وقراره ـ من ثم ـ إعادة صلبه، وتثبيته في عالم الموت، لنجد أنفسنا في المقطع الرابع ـ وما يليه، وقد امتلأت ساحة التضحية بحركة الباحثين عنه وصوت أقدامهم، وهي حركة مدمدمة رهيبة:

قدمٌ تعدو، قدمٌ، قدمُ

القبر يكاد بوقع خطاها ينهدمُ

هذا ما يقوله صوت «الأنا» الشعري، على المستوى العمودي لحركة النص، أما ما يقوله صوت «الأنا» الشعري، على المستوى الأفقي لحركة النص، فيمكن القول، إن من شأن هذا الصوت أنه ظلّ يقول الشيء: و«غيرَه» أو «الوضع» و«نقيضه» على حد سواء، فهو في المقطع الأول مثلاً، يقول: «الموت ـ صلباً» «بعدما أنزلوني»، ليقول «الحياة ـ تجاوزاً» للموت، «سمعتُ» «لم تمتني» «أنصتْ»، ويقول «وقوعَ» فعل الفاعل عليه «أنزلوني» ليقول ـ من ثم ـ «تحوّله»، هو نفسه إلى «فاعل» «سمعت» «أنصتّ» يقول «لحظة موته»، ليقول ـ في الآن نفسه ـ «لحظة انبعاثه» من جديد. وهو في المقطع الثاني يقول «الموت ـ احتراقاً» بالنار، ليقول «الحياة ـ بعثاً» للآخر، ليقول ـ من ثَمَّ، في المقاطع الأخيرة «الحياة ـ مواجهة» متجددة مع قوى الشر ـ الصالبة ـ القامعة، له باستمرار. وإذا تقرر هذا، وتأكد لنا أننا أمام «عملية استبدال استعارية» تم خلالها استبدال صوت المسيح بصوت السياب، وعالَمه بعالمه، فإن من حقنا الآن، أن نتساءل: ولكن كيف تمت «عملية الاستبدال «تلك؟ أو بالأحرى، ما الأسس التي قامت عليها تلك العملية الاستبدالية؟!.

وهنا يمكن القول، إن من شأن «عملية الاستبدال الاستعاري» التي تحققت في تجربة «الرؤيا» السيابية هذه، أن تنهض على عمليتين متداخلتين ومتكاملتين: «عملية تركيز» و«عملية صهر»، تركيز على أي شيء؟ وصهر لأي شيء؟!.

أما «التركيز» فهو على «الصاعق» في الأسطورة؛ على ما «يثير» و«يحرّك»، أو بالأحرى ـ على ما «يفجّر» و«يعبّر»، يفجّر ماذا؟ ويعبر عن ماذا؟ يفجّر الداخل ـ الهمّ، الشعور بالمأساة ـ لـ «يعبّر» عنه أو ليصبح تجسيداً مأساوياً له (أي للهمّ ـ الشعور) في الخارج، إنه ـ ببساطة «تركيز» على ما يمثّل «بؤرة» للتفجّر، والانطلاق في آن. كتركيز هذه التجربة ـ في مطلع النص ـ على «حدث الصلب» في ذاته (في حكاية السيد المسيح الأسطورية) وذلك لما يُمثله هذا الحدث، من «لحظة» أعمق دلالةٌ على تراجيدية الوجود الإنساني الذي يعانيه السياب في هذه اللحظة التاريخية من حياته، ومن ثَمَّ ـ بما هو الأكثر تعبيرية عن تلك التراجيدية التي تمثل أزمته الحقيقية في لحظة القول الشعري الراهنة.

وأما «الصهر» فمن شأنه أن يقع على كل معطيات التجربة، بما فيها «معطيات الأسطورة» التي تُستدرجُ هي كذلك إلى الداخل، حيث يتم هدمها ≠ وإعادة بنائها، أو تفكيكها ـ كما وردت في سياق تشكلها ـ حكايتها ـ في الماضي، وإعادة تركيبها على النحو الذي يحقق الغاية منها في سياق استخدامها الحاضر. وهي عملية (أي عملية التفكيك ≠ إعادة التركيب) من شأنها أنها ظلت تحقق في قناع السياب سمتين هامتين:

1 ـ سمة الشفافية مع الستر[1] التي تحققت بفضل ما توافر في التجربة السيابية، من «قوة شعورية» قادرة على الصهر ـ صهر العناصر الداخلة في تكوين القناع ـ صهراً يحيلها ذرات دقيقة، وشفافة في بنية القناع الرمزيّ.

2 ـ وسمة المرونة والتكيُّف، التي ظلت تستدعي من السياب «تحويراً» دائماً في بنية الأسطورة ـ القناع، وهو تحوير ظل يتحقق عبر تقنيات مختلفة ومتعددة، من بينها تقنية «المزج»، المزج بين أسطورة وأخرى، على نحو ما فعل في هذا النص، حيث مزج أسطورة «المسيح» بـ «تمّوز»

---

(1) ولا ريب أن هذه السمة إنما تحققت بفضل علاقة التوازن التي تربط الشاعر بأسطورته، فهو في عملية «التفكيك ≠ إعادة التركيب» يعيد خلق الأسطورة على نحو متوازن؛ بحيث لا يبقى على كثافتها (أي الأسطورة) حتى لا تغيِّب وجهه أو تحجب عنه رؤيته للعالم، ولا يمزق تلك الكثافة إلى الحد الذي يكشف عن وجهه، ليبدو وكأنه قد أصبح دون قناع.

ليحقق في قناعه هذه السمة الهامة، التي من شأنها أن تمنحه ـ ولا سيما قناع المسيح ـ هوية معاصرة، يبدو خلالها ـ كما ذهبت خالدة سعيد ـ الابن الصاعد من الأرض، أو المتوحِّد بها. بدلاً عن الأب الهابط من السماء، فالأرض ـ عنده ـ هي حيز التحوّل، وهي ـ في الآن نفسه ـ رحم الولادة المتجددة.

وهنا نكون أمام صياغة جديدة لرمزية المسيح، استدعاها مأزق الوعي التاريخي عند السياب، وما ولّده ذلك الوعي من تصدع «الأنا» السيابية، تصدعاً أفضى بهذه الأنا(«أنا» السياب ـ المتكلم) إلى «الخفوت» أو بالأحرى، إلى «الاتساع» اتساعاً كبيراً، غدت معه «صوت الرؤيا» أو «أنا» الرائي الذي يتوحد برؤياه. أي بالحادث لا بالسالف، بالابن، لا بالأب. ومن هنا اتساع هذه «الأنا» للعديد من الأصوات. بحيث تستوعب «أنا» الشاعر في هذا النص: المصلوب، الأرض، تمّوز، المناضل، الشهيد وفي كل الأحوال، ليس السياب مرجع الضمائر، وإن كان صوته غير متناقض مع هذه الضمائر. إنه بعد من أبعادها[1].

وإذا كان من شأن وقوفنا حتى الآن ـ على طبيعة العلاقة بين الوجه ـ السياب، والقناع ـ (المسيح + تموز)، أنه قد كشف لنا عما يمكن تسميته بـ «درامية التصدع»، في التجربة السيابية، فإن من شأن وقوفنا ـ منذ الآن ـ على طبيعة العلاقة بين الوجه «موقع الرائي» و«عالم الرؤيا» أن يكشف لنا عما يمكن وصفه بـ «درامية الصراع» في تلك التجربة. ولكي نستطيع تحديد طبيعة تلك العلاقة، فإن علينا أن نقف أولاً على طبيعة العلاقة بين حركة «الأنا» المصلوب، و«الآخر» الصالب من جهة، و«الأنا» المصلوب، والآخر ـ المصلوب لأجله من جهة ثانية. فنحن في هذا النص أمام حركتين أساسيتين تنبثق عنهما حركة فرعية ثالثة. والحركتان الأساسيتان هما: حركة «القتل ـ الصلب» «بعدما أنزلوني» (أي عن الصليب بعد الصلب) وحركة «الانبعاث» من الموت بعد الصلب، التي تمثل هي كذلك ـ حركتين متداخلتين: حركة

---

(1) أنظر: خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش (2) الوطني، الآخر، حداثة الآخر، قضايا وشهادات، 3 شتاء 1991 م، ص 57.

«انبعاث الأنا» ـ المفعول به ـ المصلوب «سمعت» «أنصت» وحركة «بعث الآخر» المفعول ـ المصلوب لأجله. فـ «الرياح تسفّ النخيل» و«العويل ـ عويل الآخر ـ يعبر السهل بيني وبين المدينة. . . الخ» والحركتان (أي الأساسيتان) ـ رغم تناقضهما ـ متلازمتان تلازماً يجعل كلاً منها شرط الأخرى، وضرورة وجودها.

وقد تجلى هذا **إن على مستوى منطق التركيب اللغوي في الجملة**، على نحو ما نرى في جملة «بعدما أنزلوني سمعت. . . الخ» التي انطلق منها النص، وجملة «موته البعث: يحيا بمن يأكل» التي تطوّر إليها النص في المقطع الثاني، حيث رتّب منطق التركيب «التعالقي» في الجملة الأولى، حركة «الانبعاث» و«البعث» الثانية، على حركة «الموت ـ الصلب»، وجعلها تاليةً لها ومنبثقة عنها. لتبدو تلك الحركة بمنزلة الاستجابة للمثير، أو بمنزلة رد الفعل على الفعل «بعدما أنزلوني ← سمعت. . .» هكذا بسرعة، وبدون فاصل بين الحركتين اللتين تنتظمهما جملة واحدة.

أما في الجملة الثانية فقد وحّد منطقُ التركيب الإسنادي: «موته البعث» الحركتين: حركة «الموت $\neq$ الحياة» في حركة واحدة هي حركة «الموت ↔ الحياة» أو «الحياة ـ في ـ الموت». وهي حركة من شأن الموت فيها أنه لم يبق موتاً للإنسان ـ الجسد، صلباً له على الصليب، بل موتاً للإنسان ـ القلب أو «الروح» احتراقاً بنار الحب والتضحية في سبيل إنقاذ الآخر (المحبوب)، ومن ثم لم يبق هذا الموت ـ الاحتراق فعلاً يمارسه آخر ضد «الأنا» المحترقة، بل فعلاً هو من إنجاز تلك الأنا ضد نفسها ذاتها «متّ» أحرقت «ظلماء نفسي. . .» حتى تتطهر وتتجدّد.

أو على مستوى منطق نمو العلاقة بين الحركتين في النص، حيث نلاحظ أن حركة «الفعل ـ الصلب» الأولى والتي فاض منها النص، قد أفضت ـ بشكل طبيعي وضروري ـ إلى حركة «رد الفعل ـ الانبعاث» الثانية، التي هيمنت على بنية المقطعين الأول والثاني، والتي تدرجت ـ هي كذلك ـ لتأخذ في المقطع الأول ـ شكل «عودة الحياة السلبية» أو «الإحساس السلبي» بالمأساة «سمعت» «أنصت» «لم تمتني» بالقياس إلى «أنا» المصلوب، و«الرياح تسف النخيل» «العويل يعبر. . .» «العويل يشد السفينة» «المدينة

تغفو» «المدينة تحسّ» بالقياس إلى الآخر المصلوب لأجله. لتأخذ تلك الحركة في المقطع الثاني ـ من ثم ـ شكل «عودة الحياة الفاعلة» أي المفجرة للخصب والباعثة للحياة والنماء في «جيكور» الكون والإنسان. وهي عودة أفضى بها حضورها الكاسح في المقطعين ـ إلى أن تحتل ـ هي كذلك ـ موقع «الإثارة» أي موقع حركة «الفعل» التي تستدعي بدورها ـ حركة «رد الفعل» بمعنى أن حركة «الانبعاث التي مثلت ـ في المقطع الأول والثاني ـ رد فعل على حركة الفعل ـ الصلب» قد تطوّرت لترتد ـ منذ مطلع المقطع الثالث ـ هي حركة «الفعل»؛ فعل العودة الفاعلة في الحياة، التي من شأنها أن تفضي ـ بشكل طبيعي وضروري ـ إلى حركة «رد فعل ـ الصلب» من جديد، على يد يهوذا ـ عدو الأمس ذاته. «هكذا عدتُ فاصفرّ لما رآني يهوذا»... بهذه السرعة، وبهذا الترتيب، يبدأ تحوّل العلاقة بين الحركتين:

من علاقة شهدت ـ في المقطعين الأولين ـ خفوتاً في حدة الصراع بين قطبي المواجهة «أنا» المصلوب ـ المبعوث، و«هو» الصالب المتربص، حيث هيمنت حركة «انبعاث الأول، على حركة» صلب الثاني له هيمنة بدت خلالها الحركة الثانية وكأنها مجرد حافز أو مثير للحركة الأولى ليس إلا، إلى علاقة تشهد ـ في المقاطع الأخيرة ـ احتداماً في الصراع، وحدةً في المواجهة بين قطبي الصراع في الحركتين، وهو صراع ومواجهة من شأنها الإفضاء إلى هيمنة حركة «الصلب ـ الموت» على حركة «الانبعاث ـ الحياة» التي هيمنت في المقطعين الأولين، ومن ثَمَّ إلى وضع «أنا» المبعوث، أو العائد من الموت على صليب الموت من جديد (بعد أن سمّروني) أي ليبرز إلينا في نهاية النص، وقد «سمِّر» فوق الصليب من جديد «بعد أن سمّروني وألقيت عينيّ... الخ» بعد أن برز إلينا في مطلع النص وقد «أنزل» من فوق الصليب (بعد أن أنزلوني).

وهنا يكون النص قد انطلق من «لحظة تجاوز الموت» ولكن لينتهي إلى «لحظة معاناة الموت» التي تمثل هي كذلك «لحظة مخاض» أخرى للحياة ـ المدينة (هذا مخاض المدينة)، وكأنه بهذه الحركة الدائرية المفتوحة ـ «موت ↔ حياة ↔ موت ↔...» إنما يجسد رؤية السياب لطبيعة الوجود الإنساني، وأنه جدل مستمر بين: الحياة $\neq$ الموت، أو

بين: الوجود ≠ اللاوجود، إنه صراع خالد وأزلي بين قوى الخير وقوى الشر، بين المظلوم والظالم، الحر والمستبد، المقموع بالسلطة، والسلطة القامعة، وهي رؤية للوجود من شأنها أنها رؤية للواقع المعيش، كما يقولها الواقع ذاته عن نفسه في لحظة القول، لا كما يقولها فكر السياب الناظر إليه؛ بمعنى أنها رؤية مبعثها «الواقع المنظور» لا «الفكر الناظر»، «المعاناة» لا «الثقافة».

وهنا نكون قد وصلنا إلى «الموقع الفكري» أو «الأيديولوجي» الذي فاض عنه النص السيابي، وهو موقع من شأن هذا النص ـ كما لاحظنا ـ أنه يوحي به، ولا يفصح عنه، يقول إيحاءً لا صراحةً، تجسيداً له في بنيته، لا تعبيراً عنه، أو وصفاً له عبر لغته.

وإذا كان من شأن الرؤية السيابية أنها قد برزت على هذا النحو، فإن من شأن الرؤية الدرويشية أنها قد برزت على خلاف هذا النحو. أي على نحو آخر يمثل ـ في حقيقة الأمر ـ ما يمكن وصفه بـ «اهتزاز الرؤية» أو بـ «انهيار الموقع» الذي انبثق عنه النص الدرويشيّ.

ب ـ القناع الواقعي ـ انهيار الموقع

ويتجلى ما أسميناه بـ «انهيار الموقع» عند درويش ـ في قصيدته القناعية: «خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض»[1] التي تجسد ـ في حقيقة الأمر ـ حضور الخارج، وانفجاره في الداخل، أو إنكسار الواقعي في الخيالي، والمدرك الحسي في المتصوّر الجمالي. فالصراع في رؤيا قصيدة درويش هذه، يبدأ صراعاً حقيقياً، أو واقعياً في الخارج ـ يراه الشاعر الرائي بين الهندي الأحمر والرجل الأبيض في تاريخ أمريكا المعاصر كمستوى أول في دلالة القصيدة، ويعانيه في حياته اليومية، أو في واقعه التاريخي مواجهة دائمة ودموية مع قاتله وغاصب أرضه ـ العدو الصهيوني في فلسطين ـ كمستوى ثان في دلالة القصيدة ـ ولكن لينتهي ذلك الصراع ـ في الداخل ـ إلى صراع متخيّل، أو ممكن من شأنه ـ خلافاً له عند السياب ـ ألا يجسد صراع الوجود في الخارج، المرجعي الحي، بل أن يعيد

(1) أنظر القصيدة في الملحق في آخر البحث.

إنتاجه أو صياغته من جديد، على نحو يحقق له ولادة جديدة ومتجددة.

وهو أمر يعني تحوّل الصراع في الرؤيا الدرويشية من صراع في الواقع، إلى صراع في الممكن، من صراع بين البشر في الواقع الخارجي ـ على الأرض، إلى صراع بين عناصر ممكنة أو متخيَّلة فيما فوق الواقع، أي في المتخيل الإبداعي في اللغة. وهو تحوّل من شأنه أن ينهض على وعي تخيّلي، هو بمنزلة فعل من أفعال النفي، يقصد به الوعي الصراع الواقعي، فيستلبه واقعيته، ويحيله إلى صراع خارج العالم[1] إنه وعي ينسحب من العالم الواقعي عن طريق نفيه وإعدامه. مع ذلك ينبغي أن نلاحظ أن عملية النفي للواقعي عند درويش مؤسسة على الوجود الواقعي ومنبثقة عنه، فأفعال التخيّل عند درويش ـ لها جميعاً نمط واحد هو تلك الفاعلية والحرية في خلق اللاواقعي على أرضية الواقعي ومن أنقاضه مما يعني أن الوعي التخيّلي ـ عند درويش يستخدم العالم الواقعي بوصفه الخلفية، أو الأساس المنفي للمتخيل.

ومن هنا فليس الصراع الواقعي في رؤيا درويش ـ أكان صراع الهندي الأحمر مع الرجل الأبيض، أم صراع الفلسطيني مع الغاصب الصهيوني ـ إلا وسيطاً مادياً يعمل كمماثل لصراع جمالي متخيل.

ولكن كيف تحققت عملية النفي ـ نفي الصراع الواقعي ـ في القصيدة؟

إذا كان من شأن الوعي ـ كل وعي أنه ـ كما يقول سارتر[2] ـ وعي بشيء ما، وأن الوعي بشيء ما، محدد، بشكل عياني ـ يعني ضرورة إعدام باقي الأشياء، أي إعدام المجال الذي يظهر فيه الشيء، سواء للخيال، أم للإدراك الحسي فإن ما فعله درويش إزاء موضوع الصراع الواقعي في الخارج أنه قد قام بعملية إعدام للمجال الذي ظهر فيه ذلك الصراع بمستوييه الأول والثاني، إعداماً عاد خلاله ذلك الصراع الواقعي أو التاريخي صراعاً:

- **مجاله الممكن، لا الواقع**، الممكن «هنا ـ الآن» في «مكان ـ زمان»

---

(1) أنظر في هذا الخبرة الجمالية بوصفها تخيّلاً عن سارتر، في الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط أولى، 1992 م، ص 169.

(2) أنظر: نفسه، ص 170.

القول الشعري، في عالم الرؤيا ـ التحوّل، أو عالم «الولادة ـ الموت» «في المسيسبي» «هنا بين ماءٍ ونار» «في الغيوم على حافة الساحل اللازوردي بعد القيامه» «هنا في النفوس الطليقة بين السماء وبين الشجر. . . » «في البحر» «خارج مملكة الخارطة» «في القبر» «سطح البحيرة» «فوق عرش الزمان الجديد» «على هاوية الأبدية» «في السماء» «في الفلك» «أرض الأسماء» «الكتب» «ظل الصفصاف» «عزلة الأبدية في غابة لا تطل على الهاوية» «الريح» «ثقوب الفضاء الجريح» «مطر يابس في الغيوم» «الوقت ـ الأرض» هكذا بشكل مطلق، «الأرض أجمل ما كتب الله فوق المياه» «المكان الجريح» «النهر» «أعالي النشيد» «هنا تتبخّر أجسادنا غيمةً غيمةً في الفضاء» «هنا تتلألأ أرواحنا نجمة نجمة في فضاء النشيد» «إلى أي هاوية رحبة تصعدون» «وطن الطير» «حصى الأرض» «ثقوب الغيوم» «كلام النجوم» «هواء البحيرات» «زغب الذرة الهش» «زهرة القبر» «ورق الحور» «كل شيء» «هنالك على مقاعد المكان ـ مكان الضيافة المشاع».

ـ وغايته:

1 ـ **الحضور، لا التملك؛** الحضور في «المكان ـ هنا» في «الزمان ـ الآن» أي في عالم التحوّل والصيرورة، «أما آن أن نلتقي يا غريب غريبين في زمن واحد؟ في بلد واحد مثلما يلتقي الغرباء على هاوية؟ لا التملك للمكان، أو السيطرة عليه»، فـ «ليست أثينا لنا. . . وليست أثينا لكم» «فاتركوا يا ضيوف المكان مقاعد خالية للمضيفين كي. . . » ومن ثم فهو صراع من شأنه أن ينتهي ـ خلافاً له عند السياب ـ لحظة التقاء الأطراف المتصارعة، لا لحظة افتراقها، أو إبتعاد بعضها عن بعض، بمعنى أنه صراع يحسمه «الحضور» ويفجره «الغياب» يحسمه حضور الأطراف المتصارعة في ساحة الصراع، أي في المكان ـ الزمان، المتَصَارَع عليه لأجل الحضور فيه، ويفجره غياب تلك الأطراف المتصارعة، أو بعضها عن ساحة الصراع والمواجهة.

2 ـ **وتأسيس الوجود في الزمن، لا في الواقع،** وهو تأسيس من شأنه أن يستهدف هوية الموجود، لا الموجود ذاته، وهو يستهدف هوية

الموجود، لا بهدف إلغاء وجوده بشكل نهائي، في الواقع، بل لمنحه وجوداً آخر في الزمن، أو بالأحرى لجعل وجوده وجوداً مفتوحاً في الزمن. وهو أمر من شأنه أن ينهض ـ كما تقول القصيدة ـ على تجاوز كل ما من شأنه أن يعيق حركة الموجود، أو يوقف صيرورتها. بما في ذلك وجوده المنجز في السابق. وقد تجلى هذا من كون فعل القتل أو التجاوز الذي وقع في القصيدة إنما وقع **ليُعْدِمَ ـ من جهة ـ كل ما يمكن أن يحقق الاستقرار والثبات في حياة الموجود ـ الراحل دائماً أبداً، بحثاً عن عناصر جديدة ومتجددة لوجوده.** فالعشب يُقْتَل «لا تقتل العشب أكثر، للعشب روح يدافع فينا عن الروح في الأرض» وكذا الشجر «شجر الليل» «ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر الليل» «وشجر الطبيعة» «يا سيد الخيل علّم حصانك أن يعتذر لروح الطبيعة عما صنعتَ بأشجارنا» «يا أختي الشجرة لقد عذبوك كما عذبوني، فلا تطلبي المغفرة لحطاب أمي وأمك» وكذا «شجر الاسم» ـ «لا تقطعوا شجر الاسم يا أيها القادمون من البحر، ولا تنفثوا خيلكم لهباً في السهول» و«الكائنات الصديقة» ـ «إن كان لا بد من قتلنا فلا تقتلوا الكائنات التي صادقتنا» و«ورد الحديقة» ـ «بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟ بورد من الزنك أجمل من وردنا؟» و«العشب، النباتات، الأشجار، الحقول، الربيع، الأبقار» ـ «ولكن أتعلم أن الغزالة لا تأكل العشب إن مسه دمنا؟ أتعلم أن الجواميس إخوتنا، والنباتات إخوتنا يا غريب؟» «جدتنا الأرض، أشجارنا شعرها، و«زينتها زهرها... فلا تغير هشاشة تكوينها، لا تحفر الأرض» «يقول الغريب كلاماً غريباً ويحفر الأرض بئراً ليدفن فيها السماء» «الخيل تأكل أعشاب غزلاننا في الحقول» «وكنا نبشركم بالربيع فلا تشهروا الأسلحة» «لن أوقع باسمي على بيع شبر من الشوك حول حقول الذرة» ـ **وكذا كل ما يحفظ للموجود المتحوّل هويته:** ـ «وكنا نحفظ ذكرى أحبتنا في الجرار مع الملح والزيت، كنا نعلق أسماءهم بطيور الجداول...» «وكنا... نحفظ تاريخنا الشفهي، وكنا نبشركم بالبراءة والأقحوان...» «لا تكسّر مرايا الأرض» «سندافع عن شجر نرتديه، وعن جرس الليل... عن طين فخارنا سندافع» «واحفر صليب الحديد على ظلّي الحجري» **وليُعْدِمَ** ـ من جهة ثانية ـ **كُلَّ**

ما يمثل ـ بالنسبة للموجود ـ **حالة وجود حقيقية أو مستقرة**، فـ «من حق كولومبوس الحر أن يسمي أشباحنا فلفلاً أو هنوداً» «ولكنه لا يصدق أن البشر سواسية كالهواء، وكالماء خارج مملكة الخارطة، وأنهم يولدون كما تولد الناس في برشلونة» «ولم يبق منا سوى زينة للخراب، وريش خفيف على ثياب البحيرات، سبعون مليون قلب فقأت. . . سيكفي. . .» «لا تدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا» «فخذوا وقتكم لكي تقتلوا الله. . .» «فمروا أمامي لأحصيكم جثة جثةً فوق سطح البحيرة» «فمروا ليبقى لي الرب وحدي» «ونحن نودّع نيراننا» «لا تطلبوا معاهدة للسلام مع الميتين» «ألم ترضعوا مثلنا حليب الحنين إلى أمهات؟ ألم ترتدوا مثلنا أجنحة لتلتحقوا بالسّنونو. . .» «هنا تتبخّر أجسادنا غيمةً غيمةً في الفضاء، هنا تتلألأ أرواحنا نجمةً نجمةً في فضاء النشيد» «سندافع عن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة. عما قليل تقيمون عالمكم فوق عالمنا. . .» «إلى أين يا سيد البيض، تأخذ شعبي. . . وشعبك؟ إلى أي هاوية يأخذ الأرض هذا الرّوبوتُ المدجج بالطائرات، وحاملة الطائرات، إلى أي هاوية رحبة تصعدون؟» «ونحن سنمضي إلى وطن الطير سرباً من البشر السابقين».

3 ـ **وتسمية الوجود، لا وصف الوجود**، فـ «من حق كولومبوس الحر أن يسمي أشباحنا» (أي وجودنا) «وأسماؤنا شجر من كلام الإله» «والتفّ باسمي وأسقط في النهر، أعرف أني أعود إلى قلب أمي».

ولذلك فهو صراع من شأنه أن يقوم على البحث الدائم عن الممكن، أكان إنساناً: «فمن حق كولومبوس الحر أن يجد الهند في أي بحر» أو لغةً بكراً: «لن يفهم السيد الأبيض الكلمات العتيقة، هنا في النفوس الطليقة بين السماء وبين الشجر» «وكولومبوس الحر يبحث عن لغة لم يجدها هنا. . .». أو على التجاوز المستمر: «إذاً لماذا يواصل حرب الإبادة من قبره للنهاية؟» «لكننا ننزف اليوم حاضرنا، وندفن أيامنا في رماد الأساطير» فـ «من يغسل الضوء من بعدنا، ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا؟ من سيحفظ عاداتنا من الصحب المعدني؟»، «عما قليل تقيمون عالمكم فوق عالمنا. . .» «هناك موتى يموتون أكثر من مرّة في الحياة. . . وموتى يعيشون بعد الممات. . .

وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات. . .» «هنالك موتى يزورون ماضيهم في المكان الذي تهدمون» «هنالك موتى يمرون فوق الجسور. . .».

لنكون بهذا أمام صراع وجودي من طراز خاص، فهو ـ وإن مثّل صراع الوجود، في مواجهة اللاوجود، أو صراع الحياة في مواجهة الموت ـ إلا أنه مع ذلك ـ يمتاز عما هو عليه عند السياب ـ بأنه صراع الوجود في الزمن، لا في الواقع، لمواجهة اللاوجود ـ خارج الزمن، لا في مواجهة اللاوجود في الواقع، إنه بتعبير آخر، صراع اللاوجود، خارج الزمن للوجود في الزمن، إنه صراع باعثه الأول «همّ الوجود في الأبدية»، لا في الواقع، وغايته ـ من ثم، تحقيق الوجود «هنا ـ الآن» في الرؤيا الشعرية، لا تحقيق الانتصار على قوى الشر والبغي «هنالك ـ قبل الآن» في الواقع، وقد أكد هذا على مستوى آخر، أن اللغة في القصيدة لم تبق مجرد كلمات، أو أدوات اصطلاحية تحيل على صراع خارجي، في الواقع، بل أصبحت هي نفسها تسمي الصراع، وتنطق به، بأن تجعله صراعاً حياً حاضراً داخل الكلمات، وهو أمر تحوّلت معه الكلمة ـ عند درويش ـ إلى «فخّ» يصطاد في شباكه بعض حقائق الصراع الوجودي الهاربة.

غير أن من المهم في هذا السياق تأكيد القول، إن درويش، بموقفه هذا ـ وإن أقام المتخيّل الجمالي، على أنقاض المدرَك الواقعي، فإنه لم يفعل ذلك بغرض إلغاء الواقعي، أو تجاوزه بالتعالي عليه، وإنما فعله بهدف إعادة خلقه على نحو خاص. بيد أن وعي درويش ـ وهو يعيد خلق الواقعي ـ لم يكن يهدف من وراء ذلك أيضاً، إلى تجسيد الجمالي المتخيل، أو تحويله إلى واقعي، فهو لا يبدع الصراع الواقعي ليكون موضوعاً للتأمل الجمالي وإنما ليكون وسيطاً له، فمن خلاله ينبثق أو يظهر محمول آخر لاواقعي، هو الصراع الجمالي.

وهكذا فإنه لا يكون في الرؤيا الدرويشية تحوّل من الواقعي إلى اللاواقعي، وإنما تكشف للاواقعي من خلال الواقعي. فالصراع الواقعي ـ عند درويش ـ ينزلق إلى العدم، ولا يصبح موضوعاً للإدراك الحسي، بل مجرد مماثل للصراع الخيالي. بمعنى أن الصراع الواقعي لا يصبح موضوعاً للتأمل الجمالي إلا من خلال عمل من أفعال التحييد، أو النفي يجعل

الصراع الواقعي يختفي وراء ذاته، ويظهر باعتباره غير قابل للمس، وبعيد عن منالنا، وعن اهتمامنا الواقعي إزاءه. وبذلك يصبح التأمل الجمالي عند درويش ـ مجرداً من كل الأغراض النفعية. فالجمال يتعارض مع الرغبة، والمصلحة، والأغراض الواقعية(1). ومن هنا يغدو حضور الخارج الواقعي ـ المأساوي، أو الضروري، في تجربته بمنزلة الحافز، أو المثير المتجدد لقول الداخل اللاواقعي ـ المجاوز للمأساة، أو للضرورة، وكأن التجربة الدرويشية بهذا إنما تقول ضرورة وجودها. فالفن، إنما يزداد غنى على غنى بانفتاحه على المنبهات الخارجية، والإنسان ـ كما يقول والت ويتمان ـ إينما يتحرر بتحقيق نفسه عن طريق المجتمع، وليس بتحرير نفسه عن طريق مواجهة المجتمع(2).

وإذا كان من شأن ما توصلنا إليه فيما يتعلق بطبيعة رؤيا الصراع عند درويش أن يفضي إلى التسليم بفكرة «انهيار الموقع»، أو «ارتباك الموقف ـ الأيديولوجي إزاء حركة الصراع الإنساني، في المعيش الواقعي، أو الاجتماعي، فإن من شأن التسليم بهذا أن يفضي بشكل طبيعي ـ إلى التسليم بفكرة «الإنسان الكوني» في صراعه الوجودي مع الزمن. فدرويش، وإن انهار به موقعه في سياق الصراع الاجتماعي الخاص، إلا أن هذا الانهيار قد أسلمه إلى «موقع» آخر في سياق أشمل وأرحب، هو سياق الصراع الإنساني، أو الوجودي في الزمن، وهو تحوّل أفضى ـ على مستوى آخر ـ إلى تحوّل ميدان الصراع، من صراع في الخارج، إلى صراع في الداخل، من صراع كان مجاله الإنسان في علاقته بالإنسان، إلى صراع أصبح مجاله الإنسان في علاقته بذاته. ومن ثم من صراع كان يستهدف وجود الإنسان، في علاقته ـ بوجود غيره، في الواقع، إلى صراع غدا يستهدف وجود الإنسان في علاقته وبوجوده هو نفسه في الزمن. إنه صراع لم يبق همه الأول تفكيك الخارج الواقعي لإعادة تركيبه، أو صياغته، بقدر ما أصبح همه الأساسي

---

(1) أنظر في هذا سارتر، مصدر سبق ذكره، ص 185.

(2) أنظر مسؤولية الناقد، ف. أ.، ماتيسن، الأديب وصناعته، دراسات في الأدب والنقد، اختارها وقدم لها جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ثانية، 1983م، ص 193.

تفجير الداخل الوجودي لإعادة خلقه وإيجاده. ومن هنا نجد تصدع الكيان الداخلي للوحدة الإنسانية، وظهور الكيانات المتصارعة داخل الموجود الفرد نفسه. وهو أمر جسدته في قصيدة درويش، ظاهرة: «**تداخل الأصوات المتصارعة، وتبادل المواقع في القصيدة**» ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن حركة الصراع التي انبثقت عنها القصيدة ـ وإن بدت في ظاهر الأمر حركة صراع بين هويتين مختلفتين ومتمايزتين تتمثلان في: «أنا ـ الضحية» ← 1 ـ الهندي الأحمر في أمريكا ← 2 ـ العربي في فلسطين. و: «أنت ـ السفاح» ← 1 ـ الأوربي الأبيض في أمريكا ← 2 ـ اليهودي الصهيوني في فلسطين وتأخذ حركة الصراع في نموها في القصيدة شكل:

1 ـ أنت ↔ «سيد البيض» ≠ نحن ← «القتلى»

2 ـ أنت ↔ «كولومبوس» ≠ نحن ← «القتلى»

3 ـ أنت ↔ «الغريب» ≠ نحن ← «الغرباء»

4 ـ أنتم ↔ «القادمون من البحر» ≠ نحن ← «الألهة القتلى»

5 ـ أنتم ↔ «البيض القتلة» ≠ نحن ← «الألهة»

6 ـ هو ↔ «الغموض» ≠ نحن ← «القتلى»

7 ـ أنتم ↔ «القتلة نيرون» ≠ نحن ← «القتلى»

8 ـ هو ↔ «الغريب ـ القاتل» ≠ نحن ← «القتلى»

9 ـ أنت ↔ «الغريب ـ القاتل» ≠ نحن ↔ «القتلى»

10 ـ أنتم ↔ «الغرباء» ≠ نحن ↔ «القتلى» المغضوبون

11 ـ أنتم ↔ «القتلة المطالبون بالسلام» ≠ نحن ← «القتلى» المطلوبون للاستسلام.

12 ـ أنتم ↔ «الغرباء + سيد البيض» ≠ أنا ← «الهندي المتمرد + هم القتلى»

13 ـ أنتم ↔ «القتلة الغاصبون» ≠ نحن ← «القتلى»

14 ـ أنت = أنتم ↔ «سيد البيض + البيض» ≠ أنا = نحن ↔ «الرائي + الموتى»

15 ـ أنا = هم ↔ «الرائي + الموتى» ≠ أنتم ← «البيض القتلة، الغاصبون»

إلا أنها ـ أي حركة الصراع ـ تستحيل في بعض مفاصل تحولها في القصيدة، ولا سيما في المفصل رقم: «1، 2، 8» إلى حركة صراع داخل الهوية الواحدة، أي بين «الأنا» ووجودها، «فسيد البيض» الذي يحتل ـ مثلاً ـ «موقع السفاح» في المفصل رقم (1) وموقع «كولومبوس» في (2)، وموقع «الغريب» في (8) يفقدون ـ نتيجة لعملية النفي أو الإعدام المشار إليها آنفاً ـ هويتهم الحقيقية، أو الواقعية ـ كما يقولها التاريخ بالنسبة لكولومبوس ـ الرجل الأبيض، والواقع بالنسبة للغريب الغاصب ـ ليكتسبوا في رؤيا القصيدة هوية أخرى ملتبسة، هي في جانب منها هوية «الأنا ـ الموجود» الشاعر في علاقته بعالم وجوده ـ رؤياه فـ «لن يفهم السيد الأبيض الكلمات العتيقة هنا، في النفوس الطليقة، بين السماء، وبين الشجر في» (1) و«كولومبوس الحر يبحث عن لغة لم يجدها هنا...» و«في وسعه أن يكسّر بوصلة البحر كي تستقيم وأخطاء ريح الشمال» في (2) و«الغريب في (8) يقول كلاماً غريباً ويحفر في الأرض بئراً ليدفن فيها السماء» و«يغيّر هشاشة تكوين الأرض، ويكسر مرايا بساتينها...» الخ. وهي في جانب آخر من هوية «أنت ـ الموجود» السفاح في علاقته بضحيته، وهذا أمر من شأنه أن يفجر الحدود، ويلغي المسافة الفاصلة بين أطراف المواجهة والصراع في حركة القصيدة، بحيث يصبح كل طرف من أطراف الصراع في القصيدة بمنزلة نفسه ومن يصارع، أو يواجه في آن، فهو السفاح والضحية، وهو الضحية والسفاح في آن واحد. وربما أكد هذا على مستوى آخر أن حركة «الموت ≠ الحياة» أو «الوجود ≠ اللاوجود» قد أصبحت في القصيدة حركة واحدة يتماهى خلالها الطرفان تماهياً يجعلهما وجهين لحقيقة واحدة، هي حقيقة الوجود في الرؤيا. ومن هنا أصبح صوت الشاعر الرائي «بؤرة» يتفجر بكل الأصوات المتصارعة والمتناقضة، ويفيض ـ من ثَمَّ ـ بالدرامية والصراع. وهنا لا تعود القصيدة الدرويشية تجسيداً لدرامية الصراع الإنساني، في الواقع ـ كما في قصيدة السياب ـ بل تجسيداً لدرامية الصراع الوجودي في الزمن، فهي تنهض على تفكيك الصراع الإنساني القائم خارج

الرؤيا لتحوّله إلى صراع وجودي يتحقق وجوده في رؤيا التجربة، وهذا هو جوهر الفرق بين الرؤية الدرويشية المتطورة في أعماله المتأخرة ـ ولا سيما في دواوينه: «مديح الظل العالي، حصار لمدائح البحر، ورد أقل، أحد عشر كوكباً» والرؤية السيابية. فالسياب يرى الصراع في حركة الواقع التاريخي، ويجسده في رؤيا قصيدته، في حين يقوم درويش بتفجير الصراع الإنساني في حركة الواقع ليحيله في رؤياه إلى صراع وجودي «الآن ـ هنا» تصبح تجربة رؤياه في القصيدة تجسيداً له. فكلا التجربتين تنهض بدور التجسيد، غير أن تجربة السياب، تجسيد لدرامية الوجود في مواجهة اللاوجود في الواقع التاريخي، في حين تجربة درويش تجسيد لدرامية الوجود في مواجهة اللاوجود في الزمن. وهو موقف من شأنه أنه نابع من هيمنة الخاص على العام ـ عند درويش ـ ومن همينة العام على الخاص عند السياب. فقد طغى في تجربة درويش همّ الوجود الفردي على همّ الوجود الجماعي، في حين طغى في تجربة السياب همّ الوجود الجماعي على همّ الوجود الفردي.

ثانياً: المفارقة المأساوية ـ جدل الخارج ≠ الداخل

إذا صح القول، إن المفارقة تقع في واحد من صنفين رئيسين: الأول مفارقة يصنعها صاحبها، فيتعمّد المفارقة (وهو ما يدعى عادةً مفارقة لفظية) والثاني مفارقة تقوم على موقف، أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل ثمة دوماً ضحية ومراقب (ويدعى هذا الصنف عادة مفارقة موقف، أو مفارقة غير مقصودة، أو غير واعية)[1] ـ إذا صح هذا ـ أمكن القول ـ بناءً على ذلك ـ إن المفارقة الطاغية في شعر التيار الأول، إنما هي من النمط الثاني. أي التي تنتمي إلى مفارقة الموقف. حيث الذات الشاعرة في رؤيا المفارقة، لم تبقَ هي صانعة المفارقة، أو مبدعتها، بل أصبحت ضحيّة المفارقة، ومراقبتها في آن معاً. وذلك من جهة أن المفارقة في هذه الرؤيا لم تبق ـ ولا سيما في مفارقة الكشف عن الوجود التي يهمنا تناولها في هذه العجالة ـ ناتجةً عن موقف للذات يمليه منطق الرؤية المحددة للعالم، بقدر ما أصبحت نابعةً عن

(1) أنظر (ميويك) د. سي، «المفارقة»، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1982 م، ص 47.

موقف للذات تفرضه ضرورة العلاقة مع العالم. فمن خلال العلاقة مع العالم، والعلاقة الحاضرة، والمباشرة ـ الآن ـ هنا في سياق الرؤيا، تفيض المفارقة المأساوية، ويتجسد الموقف الدرامي من الوجود والعالم.

وقد تجلى هذا من جهة أن الموجود ـ الشاعر ـ وقد أخفق في بحثه عن الخلاص الوجودي في الواقع الحقيقي، وتملكه ـ من ثم ـ شعور عميق باليأس، وخيبة الأمل في إمكانية تحقيق ذلك الخلاص أو العثور عليه في المعيش اليومي، في عالم الواقع ـ لم يبق أمامه سوى طريق واحد، هو طريق البحث عن الخلاص في الممكن، الممكن المنبثق عن الواقع، والمجاوز له، في آن. فماذا كان حظه من هذا البحث؟! هل استطاع الشاعر ـ حقاً ـ أن يحقق لنفسه من الوجود في الممكن، ما عجز عن تحقيقه لنفسه من الوجود في الواقع؟ أو بتعبير آخر: هل وجد في الممكن ـ حقاً ـ ما يعوّضه ـ ولو بعض التعويض ـ عما فقده في الواقع؟!.

إن محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، أو نحوها، هو ما يضعنا في قلب «المفارقة المأساوية» التي نحاول جلاءها الآن. فالممكن في تجربة هذا التيار ـ وهو المعوّل عليه في تحقيق الوجود، وتجاوز الواقع ـ غدا لا يُمكّن الموجود الشاعر من أن يمارس من خلاله ـ بحكم انبثاقه المستمر في ـ رحم ـ الواقع، ونهوضه الدائم من أشلائه ـ عملية قمع الواقع، وإخماد صوت المأساة فيه، ليحقق هذا الموجود لنفسه ـ من خلاله ـ نوعاً من الوجود الخالص، أو الصافي من شوائب الصراع والمواجهة ـ وإن كان ـ أي الممكن رغم ذلك، ما يزال ـ في الوقت نفسه ـ يتيح للموجود الشاعر فرصة المواجهة المستمرة مع الواقع، وإمكانية المحاولة والمحاولة الدائمة والدائبة في تحقيق تجاوزه، أو الانتصار عليه. وهو أمر تحوّل معه هذا الممكن (وأريد به هنا تجربة الرؤيا بشكل عام) ليصبح عالماً يحتدم بالصراع والمواجهة، لا مسرحاً تسوده السكينة، ويستغرقه الهدوء والاستسلام. ليصبح الوجود في هذا العالم المحتدم بالصراع، من ثَمَّ، وجوداً تراجيدياً، تراجيديته، لم تبق ـ في رؤيا المفارقة ـ نابعةً من كونه يمثل جدلاً مستمراً مع اللاوجود خارج التجربة ـ فهذا حسب رؤيا الحداثة، أمر طبيعي في كل وجود حقيقي ـ بل من تحوّل هذا الوجود نفسه، في التجربة، خلال لحظة التحقق، إلى نوع من

«اللاوجود»، أو بالأحرى، إلى «حالة» من الشعور الفاجع بالهزيمة والإخفاق. وهنا لم تبق لحظة الحضور في التجربة، لحظة «ولادة» الحياة، من رحم الموت، أو الوجود من قلب اللاوجود بل لحظة ولادة الموت من رحم نفسه. بمعنى أنها لم تبق لحظة تمتّع بالحياة، أو تجاوز للموت، بقدر ما أصبحت لحظة مواجهة، ومواجهة حاسمة مع الموت، وقواه المتربصة. وهي مواجهة ـ غالباً ما تنتهي بهزيمة الموجود الشاعر المواجه وسقوطه في قبضة الشعور بالخيبة، والعبثية، وهو أمر، من شأنه أنه ظل يعمّق في الموجود ـ الضحية حسّ المفارقة، ويحيل وجوده في التجربة إلى ضرب من العبث، الذي لا طائل من ورائه سوى تأكيد الموت، ولا إمكانية الخلاص. مما يعني أن الوجود في رؤيا هذا التيار غدا لا يفرض نفسه على الأحداث والعالم حضوراً، أو بقوة التحقق والامتلاء، بقدر ما أصبح يفرض نفسه بمحض غيابه، أو بقوة الشعور بالإخفاق في التحقق، والتطلع إلى الإشباع ليبدو ذلك الوجود من ثَمَّ من حيث هو ذلك الغائب / المائل دائماً في مسرح الأحداث في الرؤيا، فهو الغائب من حيث هو تحقق، أو من حيث هو نتيجة، تحققها سَبَبِيّة الفعلِ في الرؤيا، ولكنه ـ في الآن نفسه ـ الحاضر من حيث هو مغزى أو من حيث هو فعل تمارسه الذات يمَارَس في الرؤيا سعياً إلى التحقق. وهو أمر من شأنه أن يضعنا أمام «وعي مزدوج» لـ «الأنا ـ الرائية». بمعنى أن «تيار الوعي»، عند «الأنا» الشعرية لا يحيل على الخارج وحده، ولا على الداخل وحده، بل على الداخل والخارج في آن أو بتعبير آخر: على الداخل في جدله مع الخارج؛ في جدله، لا في سلطته، أو قمعه للخارج، ومن هنا تصبح التجربة «بؤرة للوعي» بكلية العالم، وبكلية حضوره، وتجسيداً ـ في الآن نفسه ـ لتلك الكلية في حضورها المباشر في التجربة. ومن ثم، فإنه ـ أي تيار الوعي ـ لا يسير باتجاه واحد، بل في اتجاهين متصارعين، لأنه وعي بحقيقتين متناقضتين، ومتنافرتين. فهو ـ من جهة ـ وعي بأمل الخلاص، أو بإمكانية التحقق، ولكنه ـ من جهة ثانية ـ وعي باستحالة الخلاص، وبضرورة الإخفاق في الوصول إلى لحظة التحقق، ومن ثَمَّ، فهو وعي يتمزق بين: أن يستجيب لداعي الحرية، وبين أن يخضع لمنطق الضرورة، بين أن يستجيب لرغبة التحقق في الداخل، وأن ينصاع لعوائق التحقق الموجودة في الخارج. ولذلك فهو يمارس الفعل، بحثاً عن

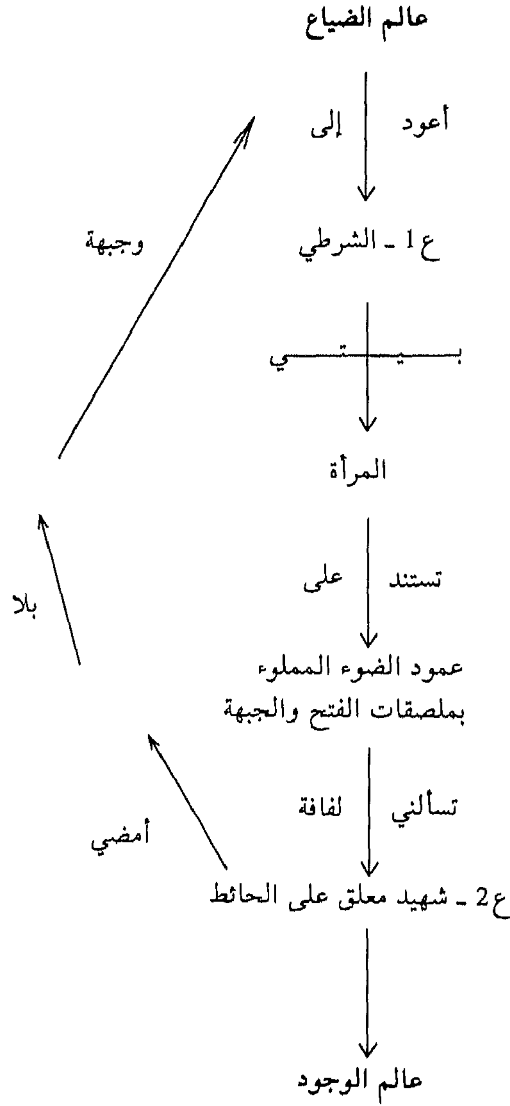
التحقُّق، ولكن ليصير إلى رد فعل الإخفاق، في الوصول إلى نقطة التحقق. وهو رد فعل ظلت تفرضه قوة الحضور؛ قوة حضور الخارج في الداخل، والمأساوي في الممكن. وقد تجلى هذا واضحاً في قول دنقل[1]:

أعودُ مخموراً إلى بيتيَ. . .
في الليل الأخيرْ
يوقفني الشرطيُّ في الشارع. . . للشُّبْهة
يوقفني برهة!
وبعد أن أرشوَهُ. . . أواصل المسيرا
. . . .
توقفني المرأةُ. . .
في استنادها المثير
على عمود الضوءِ:
(كانت ملصقاتُ «الفَتْح» و«الجَبْهَةْ». .
تملأ خلف ظهرها العمودا)
تسألني لفافةً:
(لم يترك الشرطيُّ. .
واحدةً من تبغها الليليّ
تسألني إن كنتُ أمضي ليلتي. . وحيدا
وعندما أرفع وجهي نحوها:
سعيدا
أبصر خلف ظهرها: شهيدا
معلَّقاً على الحائط، ناصعَ الجبهة
تغوص عيناهْ. . كنصْلَيْن رصاصِيَّيْن
أصرخُ من رهافة الحدّين
. . . أمضي بلا وجهه!!

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 198، 199.

حيث تبدو «الأنا» ضحية المفارقة، وقد علّقت أملَها في تحقيق وجودها ـ إندماجها بالمرأة ـ الممكن على المستقبل في تجربة البحث ـ الرؤيا، غيرَ واعيةٍ بأن حقيقة الأمور، لا بد أن تختلف تماماً عما تحسبها عليه، ولذلك فهي تباشر الفعل، فعل «التحوّل والعودة» من عالم الضياع، باتجاه عالم الوجود (أعود. . . إلى بيتي)، وتباشره في زمان ـ مكان إمكانية تحقيقه (في الليل الأخير، في الشارع) وضمن شروط تكفل لها أكبر قدر ممكن من إمكانية التحقق. أي وهي مخمورة، أو في حالة سكر وغياب وعي برقابة السلطة. ثم تواصل سيرها باتجاه عالم الوجود الممكن. غير أنها، وهي في طريقها إلى ذلك العالم الممكن، لا تلبث أن تصطدم بعدد من العوائق: أولاها رقابة الشرطي ـ رمز السلطة السسيوسياسية ـ اللغوية ـ الإبداعية، التي تحول إعاقتها دون الوصول إلى لحظة العثور على الممكن ـ المرأة، وقد تمكنت الأنا من تجاوز تلك العوائق، لتواصل ـ بعد عمليتي: إستيقاف في الشارع للشبهة، دامت برهة، ورشوة للشرطي ـ رحلةَ بحثها عن الممكن. غير أنها ما أن تصل إلى لحظة العثور على الممكن ـ «المرأة» في استنادها المثير، على عمود الضوء»، ويغمرها شعور عميق بإمكانية التحقق والخلاص. ـ (حيث لم يبق شيء ـ حتى الآن ـ يحول دون إمكانية تحوّل الوضع نحو التحقق). بل على العكس، فكل شيء يغري بالتحوّل، ويدفع بالحركة، نحو لحظة التحقق والاندماج، فـ «هيئة جلوس المرأة ـ مستندةً على عمود الضوء» تثير شهوة الأنا، وتحرّك الغريزة، و«ملصقات «الفتح» و«الجبهة» التي تملأ خلف ظهرها العمودا» تعلن الاستعداد والجاهزية للتفاعل والمشاركة في الفعل، والمبادرة بالسؤال و«طلب ـ المرأة ـ لفافة من التبغ الليليّ» تكسر حاجز الخوف والرهبة لدى الأنا، وتمهد الطريق ـ في النهاية ـ لإعلان الرغبة في التحقق مع الأنا «تسألني إن كنت أمضي ليلتي وحيداً» ـ أقول ما إن تصل الأنا إلى هذه اللحظة من التوتر والاندفاع ـ حتى تكون قد اصطدمت بعائق آخر، وأخير (شهيد معلق خلف ظهرها على الحائط) من شأنه ـ هذه المرّة ـ أن يجمد الزمن ـ الفعل، وأن يكسر حركة التحوّل باتجاه عالم الضياع من جديد على النحو الآتي:



غير أن من المهم في هذا السياق القول، إن ما حال دون استمرار حركة الأنا إلى الأمام، وأفضى بالتجربة إلى الانكسار، باتجاه عالم الضياع، ليس مجرد «مثول الشهيد» في عالم الرؤيا، بل «مثوله في ذلك العالم على نحو خاص» ـ أي حالة كونه «معلقاً على الحائط، ناصع الجبهة، تغوص عيناه كنصلين، رصاصيين» أي وهو يمارس دور الرقابة والتحذير من مغبة التمادي في استمرار حركة الأنا باتجاه لحظة التحقق والاكتمال. تلك

اللحظة التي تمثل ـ في حقيقة الأمر ـ لحظة اختراق لحائط الموت (المعلق فوقه الشهيد) ولحظة تجاوز لمأساته. فما هوية هذا الشهيد الذي أفضى مثوله على هذا النحو، في عالم الرؤيا، إلى الإخفاق في الوصول بالتجربة إلى لحظة التحقق والامتلاء؟ إلى أي عالم ينتمي هذا الشهيد؟ أو بالأحرى: على أي عالم يحيل؟ على عالم الخارج؟ أم على عالم الداخل؟ على عالم الوجود في الواقع؟ أم على عالم الوجود في الممكن المجاوز للواقع؟ إنه في حقيقة الأمر يحيل على العالمين معاً، وفي وقت واحد. فهو ـ من جهة ـ ضحية من ضحايا «الفتح» و«الجبهة» في الخارج، أو على مستوى «تجربة الوجود الثوري» في الواقع، بحثاً عن وجود مثال في عالم «مصر ـ الممكن». وهو ـ من جهة ثانية ـ ضحية من ضحايا «الفتح» و«الجبهة» في الداخل، أو على مستوى «تجربة الوجود الوجودي» في اللغة ـ الكتابة، بحثاً عن وجود مثال في عالم «الرؤيا ـ الممكن» بمعنى أنه يحيل ـ في الحالة الأولى ـ على «تجربة الشهادة الانسانية» في سبيل خلاص الوطن ـ مصر. في حين يحيل في الحالة الثانية ـ على «تجربة التجاوز الرؤياوية» في سبيل إنقاذ الوجود ـ الشاعر. وهنا «تصبح «المرأة ـ المستندة على عمود الضوء» رمزاً للعالم الممكن في كلتا الحالتين، غير أنها تمثل حسب الحالة الأولى ـ رمزاً للممكن ممثلاً ـ بـ «مصر» ـ التي تستند في تحقيق وجودها إلى «وعي الثورة» بما يعبر عنه من «قصائد ثورية» ـ (ملصقات «الفتح» و«الجبهة» تملأ خلف ظهرها العمودا) ـ تجسّد الفعل الثوري، وتحرّض عليه. في حين تمثل ـ حسب الحالة الثانية ـ رمزاً للممكن ممثلاً بـ «المطلق» (الذي يبحث عنه الموجود الشاعر في تجربة وجوده الشعري) والذي يستند في تحقيق وجوده إلى «رؤيا الرفض والتجاوز» بما يعبر عنها من نصوص حداثية تجسّد الوجود وتحضّ على الاندفاع باتجاه البحث عنه للتوحد به. ومن هنا يغدو الإخفاق في الاندماج بالمرأة ـ الرمز، المفضي إليه مثولُ الشهيد في تجربة الرؤيا: يغدو إخفاقاً في التوحد بـ «مصر ـ الممكن» يفضي إليه حضورُ الخارج المأساوي (لمصير الواقع)، حضوراً من شأنه أن يفرض نفسه على «وعي الموجود الرائي» وأن يسيطر على مركز الاهتمام لديه بحيث يحجب عنه رؤية غيره، ويحول ـ من ثم ـ دون تجاوزه برؤيا الممكن، المجاوز له، والمنبثق عنه في الحالة الأولى. وإخفاقاً في الاندماج بـ «ممكن» جديد، يؤدي إليه حضورُ «وجودٍ قديم» سبق إنجازه، أو

تجسيده ـ قبل الآن في التجربة ـ ويصعب، بل يستحيل ـ الآن في التجربة ـ تفجيره وإبداع بديل عنه، ينهض من أنقاضه، في الحالة الثانية.

أما الشرطي الذي استوقف الموجود الرائي في شارع ـ الرؤيا، فيحيل ـ هو كذلك ـ على «رقيب الوعي» بـ «قمع السلطة السياسية والاجتماعية» في الواقع الاجتماعي، حسب الحالة الأولى وعلى «رقيب الوعي» بـ «سلطة النظام»، نظام اللغة ـ الإبداع، في الواقع اللغوي ـ الإبداعي، حسب الثانية، وهو رقيب من شأنه ـ في الحالتين كلتيهما ـ أن يخفف من حدة سرعة الحركة باتجاه الممكن، وأن يحول دون قوة اندفاعها وتدفقها، وإن لم يكن من شأنه أن يوقف الحركة نهائياً، أو يكسرها باتجاه عالم الضياع ـ كما هو الشأن بالنسبة للشهيد ـ الرمز. وهكذا نصبح في تجربة (نقل هذه) أمام «مفارقة مأساوية»، أساسها التناقض الحاد بين الخارج والداخل، الواقع والممكن، وبؤرتها، المباشرة ـ في التجربة ـ طغيانُ حضور الخارج ـ مرموزاً له بـ «الشهيد» في الداخل، وحيلولته ـ في لحظة التوتر الأخيرة ـ دون الوصول إلى لحظة التحقق والاندماج بالممكن.

وإذا كان من شأن التعبير: «وعندما أرفع وجهي نحوها سعيداً ـ أبصر خلف ظهرها شهيداً. . . الخ» ـ أن يحدد من جهة طبيعة العلاقة ـ التي انتهت إليها، أو انكسرت ـ عندها ـ حركة الموجود الشاعر مع الممكن المرأة في التجربة ـ بكون هذه العلاقة ما تزال في طور «اللاّعلاقة»، أو في مرحلة التطلّع، والبحث عن الممكن، بما هو «أداة» أو «عالم» يمكن من خلاله تحقيق الوجود، لا بما هو «فعل» أو «وجود يمكن تحقيقه من خلال العالم ـ المرأة. وأن يشير ذلك التعبير من جهة ثانية إلى حقيقة الإخفاق الذي انتهت اليه حركة العلاقة في التجربة، بكونه إخفاقاً في العثور على «إمكانية للعلاقة» أو على «عالم ممكن للوجود» ـ (على المرأة التي ما أن يرفع الموجود الشاعر وجهه نحوها ـ حتى يكون قد وقع بصره على غيرها) ـ قبل أن يكون إخفاقاً في ممارسة العلاقة أو في تحقيق الوجود عبر العلاقة الممكنة ـ فإن من شأن التعبير «حبيبتي» وما يليه في المقطع التالي لدنقل نفسه[1]:

---

(1) الأعمال الشعرية «الموت في لوحات»، ص 152.

حبيبتي في لحظة الظلام؛ لحظة التوهّج العذبة
تصبح بين ساعديّ جثةً رطبة!
يكسر الشوق بداخلي، وتخفت الرغبة
أموء فوق خدها
أضرع فوق نهدها
أود لو أنفذ في مسامّ جلدها
لكن.. يظل بيننا الزجاجُ.. والغيابُ.. والغربة
....
وذات ليلة، تكسّرت ما بيننا حواجزُ الرهبة
فاحتضنتني.. بينما نحن نغوص في قرارة التربة
تبعثرت في رأسها شرائح الصورة والنجوم
واختلطت في قلبها الأزمنة الهشيم
لكنها وهي تناجيني
سمعتها، تناديني
باسم حبيبها الذي قد حطّم اللُّعبة
مخلِّفاً في قلبها.. ندبَةْ!!

أن يجسد الإخفاق في مستواه الثاني، أي على مستوى تحقيق الوجود في العالم، بعد أن تحقّق وجود العالم بين يدي الموجود الشاعر (حبيبتي في لحظة الظلام.. بين ساعدي جثة رطبة). وهو إخفاق.. «بؤرته» تحوّل العالم ـ المرأة (بين يدي الأنا في لحظة الفعل) ـ من عالم ممكن «حبيبتي» ـ إلى عالم غير ممكن ـ «جثة رطبة» ـ وهو تحوّل من شأنه أن يفضي بالحركة إلى «الانكسار» الفاجع من جهة، ولكنه «الحافز» ـ من جهة ثانية ـ على الاستمرار، وتكثيف الفعل (أموء فوق هدها، أضرع فوق نهدها، أود لو أنفذ في... الخ) في سبيل إنقاذ الموقف، وتجاوز عوائق «الزجاج، الغياب، الغربة» التي تحول دون الوصول إلى لحظة التحقق والامتلاء. غير أن ذلك ـ الإلحاح على الفعل، وهذا الإصرار على التجاوز، وإن بدا أنهما قد أحدثا تطوراً إيجابياً في حركة العلاقة بين الموجود الشاعر والعالم ـ المرأة إلا أنه تطور موهوم يتناقض فيه المظهرُ، أو حركة الفعل: «تكسّرت ما بيننا حواجز

الرهبة» «فاحتضنتني» «نغوص في قرارة التربة» «تناجيني» ـ مع الجوهر، أو مع الغاية التي لأجلها تحققت حركة الفعل. بمعنى أن عالم الوجود ـ المرأة، وإن بدا عليه أنه ـ وكرد فعل على الفعل الذي ألحّ عليه الموجود الشاعر ـ قد أصبح ممكناً يتفاعل مع الموجود الشاعر، ويستجيب لفعله، إلا أنه ـ في حقيقة الأمر، وكما يكشف التعبير: «سمعتها تناديني باسم حبيبها. . . الخ» ما يزال ـ عند الأنا الموجود ـ عالماً غير ممكن، لأن ما نراه من مظاهر استجابته لفعل الموجود الشاعر، لا يمثل ـ في الحقيقة ـ سوى مظاهر خادعة، بل بالأحرى، سوى دلائل تشير دلالاتها إلى استجابة غير حقيقية أو إلى استجابة حقيقية ـ فعلاً ـ ولكن ليس لفعل الموجود الفاعل ـ الآن في التجربة ـ بل لفعل موجود آخر، هو الفاعل الأول ـ حبيبها ـ الذي سبق له «أن حطّم اللّعبة، وخلف في قلبها ندبة». ليمكن القول ـ بناء على ذلك ـ إن الإخفاق الذي انتهت إليه هذه التجربة أيضاً، إنما يرجع بدرجة أساسية إلى حضور علاقة سابقة لعالم الإمكان ـ المرأة مع موجود ـ شاعر آخر، هو سوى الموجود الشاعر الحاضر الآن في سياق الرؤيا، أي إلى «عدم بكارة العالم» عالم الرؤيا، وكأن قمع السلطة؛ سلطة نظام اللغة ـ الوجود أو المعرفة، الذي حال ـ في التجربة الأولى ـ دون الوصول إلى عالم الوجود ـ المرأة، قد عاد الآن في هذه التجربة ـ ليحول ـ ولكن بوصفه قمعاً تمارسه سلطة الاستعمال السابق لـ «اللغة ـ العالم» ـ دون تحقيق الوجود مع العالم في التجربة. وهو أمر من شأنه أن يعمّق من حدة الشعور بالمأساة، وأن يحوّل الموجود ـ الشاعر في التجربة إلى ضحية ظلّ يُمارَسُ ضدها كلُّ ضروب القمع والعبث. غير أن الموجود ـ الشاعر، الذي قُمع في التجربة الأولى ـ بسلطة «الخارج المأساوي + نظام اللغة ـ الوجود» وبـ «سلطة الاستعمال» السابق، لـ «اللغة ـ العالم» في التجربة الثانية، قد انتهى ـ الآن في سياق حركة التطوّر المأساوي ـ ليُقْمَعَ ـ في تجربة ثالثة لدنقل ذاته ـ بـ «سلطة العالم»، عالم الوجود، نفسه. ففي قول دنقل في إصحاحه العاشر[1]:

الشوارعُ في آخر الليل. . . آه

(1) نفسه، «سفر ألف دال» ص 296، 297.

أراملُ متشحاتٌ يُنَهْنِهْنَ في عتبات القبور ـ البيوتْ
قطرةً. . . قطرةً تتساقط أدمُعُهنَّ مصابيح ذابلة
تتشبّث في وجنة الليل ثم. . تموتْ!
. . . .
الشوارع في آخر الليل. . . آه
خيوط من العنكبوتْ
والمصابيح ـ تلك الفراشاتُ، عالقةٌ في مخالبها
تتلوّى. . . فتتعصرها، ثم تنحلُّ شيئاً فشيئاً
فتمتصُّ من دمها قطرةً. . قطرةً،
فالمصابيح قوتْ!
. . . .
الشوارع في آخر الليل. . . آه
أفاع تنام على راحة القمر الأبديّ الصمّوتْ
لمعانُ الجلودِ المفضضّة المستطيلة يغدو مصابيحَ
مسمومةَ الضوءِ، يغفو بداخلها الموتُ،
حتى إذا غربَ القمرُ: انطفأتْ
وغلى في شرايينها السمُّ
تنزفهُ قطرةً. . قطرةً؛ في السكونِ المميتْ؛
. . . .
. . . .
وأنا كنت بين الشوارع وحدي!
وبين المصابيح وحدي!
أتصبَّبُ بالحزن بين قميصي وجلْدي
قطرةً. . قطرةً، كان حبي يموتْ
وأنا خارجٌ من فراديسه. .
دون ورْقة توتْ!!

يستحيل عالم الوجود ـ الرؤيا ـ ممثلاً في هذه التجربة ـ بـ «الشوارع في

آخر الليل» و«مصابيحها المضيئة» ـ من «عالم مقموع» بالوجود، في المقطع الأول، إلى «عالم قامع» للوجود، في المقطعين، الثاني والثالث، وذلك من جهة أنه قد بدا ـ في المقطع الأول ـ بما هو ضحية (أرامل) من ضحايا الوجود المأساوي في الخارج ـ (الواقع الإنساني كمستوى أول من مستويات دلالة عالم الأرامل) وفي الداخل ـ أول الليل، ليل الرؤيا ـ التجربة (كمستوى ثان من مستويات دلالة عالم الأرامل). غير أن هذا العالم ـ رغم قمعه، أو كونه ضحية ـ ما يزال يُقدِّم للأنا ـ في التجربة ـ بعض إمكانيات الوجود على النحو الآتي:

- الشوارع في آخر الليل ←تضيء→ مصابيحها ↔ ظلام البيوت المطلة عليها (عتبات البيوت)
- الأرامل في آخر العمر ←يضئن→ بدموعهن المتساقطة ↔ ليل المأساة (عتبات القبور)
- العالم الممكن في نهاية التجربة ←يحقق بـ→ عناصره المتجاوزة ↔ حالة الوجود المأساوي،

بل يكفي أن هذا العالم، ما يزال ـ على الأقل ـ يحقق وجوده في التجربة، اعتماداً على وجوده، هو نفسه في التجربة، أو على تجاوز بعض عناصره، التي وجودها، وهي نفسها كذلك، مرهون باستمرار ليل التجربة، ليل الرؤيا، الذي تتشبث به، لتموت إثر ذلك على النحو الآتي:

- مصابيح الشوارع ←تستمد→ ضوءها ←من→ ظلام الليل
  || ||
- دموع الأرامل ←تستمد→ حياتها ←من→ وجنات الأرامل الباكية
- عناصر العالم المتجاوزة ←تستمد→ فاعليتها ←من→ رؤيا التجاوز في التجربة.

أما في المقطعين الثاني والثالث، فيبدو عالم الوجود، المقموع ـ الضحية، وقد انقلب هو نفسه إلى «عالم للقمع والموت» من شأنه أن يمارس قمع الموجود ـ الرائي، وأن يستلب وجوده، ليقيم على أنقاض وجوده المستلب وجودَ نفسِه، وقد تجلى هذا من جهة أنه أي عالم الوجود الرؤياوي مرموزاً له بالشوارع آخر الليل... الخ، قد استحال ـ في المقطع التالي ـ

إلى: «عنكبوت تمتص ـ رغم وهنها، عبر خيوطها ـ حُلْمَ الوجودِ ـ دم الفراشات على النحو الآتي:

- الشوارع في آخر الليل ←تمتص→ ↔ المصابيح
- الخيوط من العنكبوت ↔ تقتات بـ ↔ دم الفراشات
- عالم الرؤيا في نهاية التجربة ↔ يقضي على ↔ حلم وجود الرائي

في حين استحال في المقطع الثالث والأخير إلى «عالم للموت» (أفاع) تختزن الموت (يغفو بداخلها الموت) ويصدِّره إلى كل موجود يحيا في، إطاره أو من خلاله (يغلي في شرايينها السمُّ تنزفه قطرةً. . . الخ) ولكن بعد أن تمت له السيطرة على إمكانية الحياة، والاستيلاء على حلم الوجود (الأفاعي تنام على راحة القمر الأبدي الصموت) ـ وهو أمر تحوّل معه الموجود الرائي إلى ضحية من ضحايا ذلك العالم المأساوي، يعاني فيه الغربة والتشيؤ ـ أي تحوّله إلى مجرد شيء بين أشيائه (وأنا بين الشوارع. . وبين المصابيح وحدي) والاستلاب والموت، حيث يلفظ آخر نفسه من حياة الحب، وأمل الخلاص. لنكون بهذا أمام مفارقة مأساوية أساسها التناقض الحاد بين «الغاية» و«النتيجة»، أو بين «المغزى» و«المتحقق»، بين: المغزى من حركة التحوّل عن الخارج باتجاه الداخل، أو عن الواقع باتجاه الممكن، والمتحقق من تلك الحركة التحولية في ذلك الاتجاه. بمعنى أن الموجود الشاعر ـ ممثلاً هنا بدنقل ـ قد ظل مسكوناً بأمل الخلاص في التجربة، ولذلك، فقد ظل يطمح ـ من وراء تحوله المستمر نحو التجربة ـ إلى تحقيق ذلك الأمل، في التحقق والخلاص. غير أنه ما إن يتحول إلى التجربة، ويباشر الفعل في سبيل تحقيق الخلاص المأمول، حتى يكون قد انتهى ـ في التجربة ـ إلى الإخفاق، وخيبة الأمل. وهو أمرٌ مردّه ـ كما يبدو ـ إلى أن الشاعر المتحوّل باتجاه الداخل، قد ظل يستدعي ما تحوّل عنه في الخارج ـ إلى الداخل، ليمارس عملية نفيه، وتحويله ـ من ثم ـ إلى ممكن. غير أنه لا يلبث ـ بعد أن تتم له عملية استدعائه ـ أن يصطدم به، ليقع في شبكته، فريسةً له بمعنى أن الشاعر المتحوّل قد ظل يستدعي الخارج المأساوي إلى التجربة، ليقمعه، أو ليحقق نصراً عليه، وتجاوزاً ممكناً له، لكنه لا يلبث أن يقع ضحيةً لقمعه، وفريسةً لضغط

الشعور بعمق مأساته. ومن هنا يمكن القول، إن المفارقة المأساوية عند دنقل تقوم على التوتر والصراع. غير أن من شأن الصراع في مفارقة دنقل المأساوية هذه، أنه ما يزال صراعاً وجودياً في مستواه الفردي، أي على مستوى الوجود ـ في ـ الممكن ≠ اللاوجود ـ في ـ الواقع الفرديَّيْن. مما يضعنا أمام مفارقة مأساوية ضحيتها الأنا الفردية الساعية ـ عبر التجربة ـ إلى الكشف عن وجودها الفردي، أو الذاتي. في حين تحوّل الصراع ـ في مفارقات مأساوية أخرى، ولا سيما عند المقالح ـ إلى صراع وجودي على المستوى الجمعي، أي على مستوى الوجود ـ في ـ الممكن ≠ اللاوجود ـ في ـ الواقع الجمعيَّيْن، ومن هنا لم تبق الذات الفردية الباحثة عن وجودها الفردي، هي ضحية المفارقة المأساوية، بل الذات الفردية، المتطلعة إلى تحقيق وجودها الجماعي الممكن في الواقع. وقد تجلى هذا واضحاً في تجربة المقالح الآتية[1]:

أوصد البحر أبوابه غير باب يؤدي إلى القبر
كل مواعيدنا احترقتْ
خرج الفارس المتلفّع بالفجر يبحث عن ثغرةٍ في الجدار
«تعال هنا..» قال وجه الظلام
«تعال هنا..» قال وجه الريالات،
كل المواعيد مُثْبَتَةٌ في كتاب الهوى..
طفلة البن تنتظر المتلفع بالفجر
عند جبال الشروق تُعدّ طعام الفطار
«لماذا تأخر موعده؟»
الحجارةُ في وجه صنعاءَ أسئلةٌ تتدفّقُ في غسق الليل
خيط من الدم يلمع
يعدو الجواد وحيداً وفي عينه دمعةٌ تتألّقُ
أين الفتى؟!
كان يسقي جذور الورود

(1) الخروج من دوائر الساعة السليمانية «ذو نواس... البحر... والاغتيال»، ص 41، 42، 43.

المدائن حبلى
ونهر الطفولة يجري..
ولكن شيئاً بظهر المدينة يزحفُ
يزحفُ
يشرب ضوء قناديلها ـ
تصمتُ الطرقاتُ
الوجوهُ الرماديةُ اللونِ
آخر نجم هوى
أتراهُ السكونُ الذي يسبق العاصفة؟

فنحن في هذه التجربة أمام مفارقة مأساوية أساسها، الفعلُ، والفعلُ المضاد: ـ الفعل الذي تمارسه مباشرةً «أنا» الفارس المتلفِّع بالفجر، بحثاً عن إمكانية ما (ثغرة في الجدار) للتوحد باليمن الممكن ـ (طفلة البنّ المنتظرة وصول الفارس) وما يفضي إليه هذا البحث ـ الانتظار من وجود مرتقب في المستقبل لطفلة البنّ. حيث «الحجارة في وجه صنعاء أسئلة تتدفق في غسق الليل» و«المدائن حبلى» و«نهر الطفولة يجري» و«الفعل المضادّ» الذي تمارسه قوى الظلام والموت المتربصة بـ (ظهر المدينة) في سبيل القضاء على ذلك الوجود المرتقب لطفلة البن الذي بدأت تباشير ولادته تلوح في الأفق. وهو أمر من شأنه أن يضعنا أمام حركتين في صراع التجربة، حركة تنطلق منها التجربة باتجاه الممكن الجمعي (طفلة البن، المدينة) بحثاً عنه، وخلقاً لإمكانية ولادته، وحركة أخرى مضادة تنتهي إليها، وبها التجربة، تكسر الحركة الأولى باتجاه الواقع المأساوي، تكريساً لذلك الواقع، وإلغاءً لكل ما تم خلقه، مما يمكّن أن يفضي إلى تجاوزه. والحركتان ـ رغم تناوبهما في صيرورة حركة القصيدة ـ تتداخلان، وتتكاملان، بمعنى أن كلاً منهما تفضي إلى الثانية، وتؤكد حضورها لحظة حضور الأخرى. إلا أنهما ـ على الرغم من ذلك ـ ما تزالان حركتين، لا حركةً واحدةً: حركتين تجسدان ـ بجدلهما ـ طبيعة الصراع الإنساني الذي يحتدم بين لحظتين متعاقبتين (متداخلتين ومتكاملتين) من رؤيا التجربة ـ لا حركةً واحدةً تجسد ـ بجدل العالم في إطارها ـ طبيعة ذلك الصراع الذي يتفجّر في لحظة واحدة، هي لحظة الرؤيا في القصيدة.

وهذا خلافاً لما عليه الحال في تجربة «الصوت ≠ الصدى» في قصيدة المقالح «قراءة في كتاب غمدان: البحر والمطر» التي يقول فيها[1]:

الصوت:
قطرات الدموع على وجه غمدان صوت امرأه
الكتابة في الحائط المنحني فوق بوّابة الموت وجه امرأه
أوّل القادمين ـ وآخرهم ـ
يتأبّط في الصدر...
في الزند وشمّ امرأه
الصدى:
فارغةٌ قطرات المطر من الماء
الرعد بلا صوت يتمدّد في أحداق الأرضْ
الشمس بلا ضوء تتكسّر في رئة الساحاتْ
في شبق الليلْ
وأنا مصلوبٌ تتدحرج رأسي فوق عناكب غمدان
تتوقف فوق طحالب دمع الزمن الأول
تهوي،
ويحاصرها الموت الماضي فوق جدار الزمن الحاضر
في كل جدار من جسم أبي صوتٌ مشلول
وعلى كل طريق من دمه خيط أحمرْ
هذا القبر ـ النعش
القدم الأخضر
هذا الحزن المبلولْ
الرأس الساطع
وجه امرأة في جيلي!!

---

(1) الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، دار العودة بيروت، ط أولى، 1978 م، ص 91، 92.

حيث نجد أنفسنا ـ في هذه التجربة ـ أمام مفارقة مأساوية، . . . أساسها التناقض الحاد بين الواقع، والممكن، أو بين حركة الفعل الذي يمارسه الصوت (صوت الأنا) باتجاه الممكن، وحركة رد الفعل الذي يمارسه الصدى، باتجاه الواقع، وفيضاً منه[1]. وهو أمر من شأنه أن يفجّر الحركة الواحدة (للموجود الواحد ـ أنا الشعر) في النص، إلى حركتين؛ حركة تتقدم صوب الممكن (حركة الصوت)؛ وأخرى تتراجع باتجاه الواقع (حركة الصدى) وأن يفجر اللحظة الإنسانية الواحدة (لحظة القول الشعري) إلى لحظتين: لحظةٍ للتقدم، وأخرى للتراجع، أو بتعبير آخر، لحظةٍ للفعل في طريق التحقق وأخرى لسلب الفعل نقضاً لإمكانية التحقق، وأن يفجّر ـ أنا الكائن البشري الرائي ـ من ثم ـ إلى «أنوين»، أنا تمارس ـ بصوتها ـ الفعل، وأخرى تمارس ـ بصدى صوتها ـ استلاب الفعل، وتجويفه. أنا ـ تخلق الممكن من العالم اللاّممكن:

صوت المرأة ⟵من⟶ قطرات الدموع

ووجه المرأة ⟵من⟶ الكتابة. . . فوق بوابة الموت (في الصوت الأول)

ثم المرأة ⟵من⟶ الجدار (في الصوت الثاني)

وعيون المرأة ⟵من⟶ القيود.

وسرير المرأة ⟵من⟶ الزنازن فوق حديد القيود.

وأنا أخرى تستلب الممكن الذي أنجزته وتنجزه أنا ـ (الصوت الأولى) من عالم الإمكان وتجوّفه:

تستلب الماء ⟵من⟶ قطرات المطر، البحر

وصوت الرعد ⟵من⟶ الرعد ذاته

وضوء الشمس ⟵من⟶ الشمس ذاتها

---

(1) من حيث أن المقصود بالواقع ـ هنا ـ لا يقتصر على الواقع الخاص الذي تعانيه أنا المقالح ضحية المفارقة «الآن ـ هنا» في الرؤيا، بل يمتد ليشمل الواقع العام الذي تعانيه الجماعة الإنسانية في الخارج.

فماذا يعني هذا؟

إن من شأن هذا التصدّع الكياني الذي طال الموجود الشاعر وعالمه، أن يؤكد أن الموجود المتصدّع لم يبق بمقدوره أن يرى وجهاً واحداً من العالم، بل ظل يرى إلى وجهه، ووجهه الآخر المقابل له، يرى «الأفعى» أفعى الواقع، في الوقت ذاته الذي يرى فيه «جنات عدن» الممكن، وهو أمر من شأنه أنه نقل ميدان الصراع في التجربة من الواقع إلى الممكن، ولكن بوصفه الممتد عن الواقع والمتجاوز له، أو من التاريخي في الواقع إلى الآني في الرؤيا، ليغدو الصراع في التجربة لا صراعاً تراه الأنا في الواقع، وتصفه في التجربة، بل صراعاً تعيشه الأنا ـ الآن هنا في التجربة ـ مواجهةً حيةً ودامية بينها وبين نفسها، أو بين فعلها ـ صوتها، ورد فعلها، هي نفسها[1]. عليه (صدى صوتها) أو استجابتها هي له، وهي مواجهة من شأنها ـ في نهاية الأمر ـ أنها بين صوت الحرية الداخلي، وداعي الضرورة الخارجي، أو بين فعل اختيار الحرية ورد فعل الشعور بضرورة اختيار الواقع، ومن ثَمَّ بين فعل الاختيار الحر، ورد فعل الشعور بلا جدوى ذلك الاختيار، وعبثيته، وهو الشعور الذي هيمن طوال التجربة لينتهي في لحظة التحقق ـ الولادة الأخيرة، في المقطع الأخير من النص إلى شعور عارم بإمكانيّة التجاوز والخلاص الجمعيّ.

ثالثاً: الغياب الماثل: جدل اليأس ≠ الأمل

غياب ماذا؟ وكيف يكون الغائب ماثلاً؟!

يمكن تناول ظاهرة «الغياب الماثل» هذه من خلال قصيدة صلاح عبد الصبور، التي عنوانها «طفل» الآتية[2]:

1

قولي.. أماتَ؟

جسّيه.. جسي وجنتيه

---

(1) وذلك من جهة أن «الصدى» صدى الصوت، إنما هو أولاً صدى صوته هو ذاته.

(2) الديوان، ص 335، 336، 337، 338.

هذا البريق
ما زال ومضٌ منه يفرش مقلتيه
هذي أصابعه النحيله
هذي جدائله الطويله
أنفاسه المتردّداتُ بصدره الوردي كالنغم الأخير
من عازف وفد النعاس عليه في الليل الأخير
وتلك جبهته النبيلة
بيضاء يلمع فوق موجتها الزبد
قولي . . أمات
وأنا غدوت بلا أحد

2

وسألتني . . . ما الوقت، هل دلف المساء؟
ـ أتذهبين؟
ولِمَ. نطيلُ عذابَهُ حتى الصباح
لن يرجعَ الصبح الحياة إليه،
ما جدوى الصباح؟

3

ومَض الشعاعُ بعينه الهدباء ومضته الأخيره
ثم احترق
ورأيت شيئاً من تراب الوجنتين
رباه: فوق الصدر، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام، ومات في الصمت الكبير
نغمٌ أخير
وسألت . . مات؟ أجل سأبكيه،
سنبكيه معاً

ووجمت، لا الجفن اختلج
ونهضتِ، ثم فتحت هذا الباب في صمتٍ ملول
ونظرت خلف الباب تلتمسين سلَّمَة النزول
ووقفت، ثم رجعت في عينيك شيء من وهج
كي تلمسيه
أو تغمضي عينيه أو تتأمليه
لا تلمسيه!
هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح
هو فرحتي،

!

أسكنته صدري فنام
وسدته قلبي الكسير
وسقيت مدفنه دمي
وجعلت حائطه الضلوع
وأنرت (في) هدبي الشموعْ
ليزوره (عمري) الظمي...

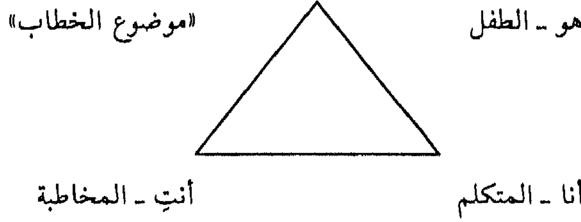
فما الغائب في هذه القصيدة؟ وكيف يَمْثُلُ؟!

يبدو أن من حقنا ـ ما دام همنا في هذه الفقرة، منصباً على البحث في تجليات الموقف الدرامي ـ أن ننطلق في تحديدنا لهوية «الغائب الماثل» في هذه القصيدة، من نقطة النهاية، أو من حيث كان يجب أن ننتهي، أي من تحديد ماهيته بشكل مسبق، ذلك لأن ما يهمنا في هذا السياق، إنما هو البحث في تجليات هذا الغائب، أو بالأحرى، البحث في التقنيات والأدوات التي بها يُسْتَمثَلُ هذا الغائب في التجربة، فهذه التقنيات من شأنها أنها ـ في جوهرها ـ عناصر الدراما التي نسعى ـ في هذه الفقرة ـ إلى الكشف عن فاعليتها في التجربة.

وانطلاقاً من هذا يمكن القول، إن الغائب في تجربة عبد الصبور هذه، إنما هو «حلم الوجود» ـ مرموزاً له بـ «الطفل» ـ الذي عملت تقنيات الموقف

الدرامي على استمثاله في التجربة، ومن بين أهم هذه التقنيات الدرامية:

أ ـ تقنية اللغة الشعرية، التي من شأنها ـ في هذه القصيدة ـ أنها تخلق، ولا تصف، تخلق الوضع في التجربة، وتشَخّص المشهد، أي العالم الذي يجري فيه، أو من خلاله الفعل، في سياق التجربة على النحو الآتي:



ولذلك فإن اللغة ـ وهي تحيل عليه (أي على الحلم ـ الغائب) لم تعد تحيل عليه، بما هو موجود مجرد، غائب عن سياق الفعل، أو خارج تحوّلات الوضع في التجربة، بل بما هو موجود محسّ (طفل) ماثل «الآن ـ هنا» في سياق حركة الفعل، أو داخل تحوّلات الوضع في التجربة. غير أن مثوله «الآن ـ هنا» ـ في سياق حركة الفعل في التجربة ـ قد ظلّ يتطوّر، حسب تطورات الوضع الذي تفضي إليه تلك الحركة في التجربة، بمعنى أن «الآن ـ هنا» غدت لا تشير ـ في التجربة ـ إلى وضع ثابت ومحدد تتحدد بمقتضاه هوية الغائب الماثل، بل إلى وضع متطوّر، أو متحرك، تصبح بمقتضاه هوية الغائب الماثل هويةً متحركةً.

ولذلك، فـ «الآن ـ هنا» تشير ـ في المقطع الأول ـ إلى «وضع إنسانيٍّ متوتر» تتحدد بمقتضاه هوية الغائب الماثل بكونه، طفلاً وليداً يفارق الحياة بين يديّ والديه (أنا ≈ أنتِ) وقد أسهم في تحديد هذه الهوية ـ هنا ـ تقنيات: «الطلب» الذي يحدد الغائب بالسؤال عن حاله: «قولي. . . أمات؟» «جسيه. . جسي وجنتيه». و«الإشارة» التي تحدده بالإشارة إليه في حضوره العيني المباشر «هذا البريق» «هذي أصابعه. .» «هذي جدائله. .» و«تلك جبهته. .». و«الوصف» الذي من شأنه أن يحدد طبيعة الحال الذي ما يزال عليه «ما زال ومض منه يفرش مقلتيه» «أنفاسه المتردّدات بصدره الوردي كالنغم الأخير. .» وطبيعة الماهية التي يتحلى بها وجوده «أصابعه

نحيلة» و«جدائله طويلة». و«جبهته نبيلة» بل وطبيعة اللحظة التي يَمْثُل فيها، وأنها لحظة اختفاء بريقه وتلاشي وجوده.

أما في المقاطع الثلاثة الأخيرة، فتشير «الآن ـ هنا» إلى وضع متطوّر عن الوضع في المقطع الأول، تتطوّر بمقتضاه هوية الغائب الماثل، ليبدو ـ بعد أن بدا في المقطع الأول «كائناً إنسانياً» ـ وقد غدا «كائناً أسطورياً» ـ غير واقعي ـ تتجلى أسطوريّته:

ـ من طبيعة وجوده الآني، أو حياته المؤقتة، التي تبدو ـ في حوار المقطع الثاني:

ـ أتذهبين؟

ولِمَ نطيل عذابه حتى الصباح.

رهناً باستمرار علاقة الاتصال والتواصل بين أبويه، قطبي عالم التجربة «أنا ≈ أنتِ»، وهو أمر من شأنه أن يضعنا أمام موجود مجرد، هو «حلم الوجود» الذي من شأنه أن يبقى حياً ما بقي الموجود الشاعر، متوحّداً بعالم وجوده الممكن، لا أمام موجود إنساني من شأن حياته أن تظل مستقلةً ـ إلى حد ما ـ عن حياة الآخر، ومن شأن وجوده ألا يرتهن بأي وجود لسواه، حتى وإن كان هذا السوى أباه، وأمه.

- ومن طبيعة موته، الأخذ ـ في المقطع الثالث ـ شكل «الاحتراق» «احتراق الشعاع» «بعينه الهدباء»، وما يفضي إليه موته على هذا النحو ـ من ثَمَّ ـ من موت على صعيد آخر، هو صعيد العزف لتوليد الأنغام. فقد مات نغم العازف الأخير، ولكن بعد أن نام العازف عن العزف، وتخلى المبدع عن الإبداع.

- وأخيراً من طبيعة مصيره الذي آل إليه ـ في المقطع الرابع ـ، فقد انتهى إلى «مصير مزدوج» يوصف فيه بالحياة، كما يوصف فيه بالموت، بمعنى أنه قد بدا ـ خلال هذا المصير ـ بما هو ـ من جهة ـ «الميت الإنساني» تغمض عيناه استعداداً لمواراته في ثرى القبر. وبما هو من جهة ثانية ـ «الحي الأسطوري» ينام في صدر الموجود الشاعر، ويتوسد قلبه، يبعث فيه روح التطلع والأمل، ويدفع به نحو التجدد والانبعاث.

ب ـ **تقنية الحوار الدرامي**: ـ أو الديالوج، الذي يمتاز ـ بوصفه مقابلاً للمونولوج ـ بأنه ـ في هذه القصيدة ـ عبارة عن تعاطي الكلام ـ بوصفه نقيضاً لسرد الكلام[1] ـ تحت ضغط الوضع الذي تنمو فيه، أو تتحوّل إليه التجربة. بمعنى أن الشخصية المتكلمة في القصيدة ـ سواء أكانت «الأنا» ـ أم «الأنتِ» ـ لا تتكلم إذ تتكلم، أو بالأحرى، لا تتوجّه بخطابها إلى الآخر ـ المخاطب إذ تتوجه، إلا تحت ضغط الوضع الذي تجد نفسها فيه.

ولأن وضع الشخصية المتكلمة في التجربة، قد ارتبط بوضع الغائب الماثل كانبثاق عنه، ورد فعل عليه ـ فإن من شأن كلامها في سياق الوضع الذي تجد نفسها فيه، أنه بمنزلة التجسيد الحي والمباشر لموقفها من الغائب الماثل في سياق وضعه الراهن من جهة، ولصراعها، أو توتر علاقتها مع من تتكلّم إليه أو تخاطبه بشأنه من جهة ثانية.

وقد تجلّى هذا من جهة أن حوار «الأنا ↔ أنتِ» قد أخذ ـ في القصيدة ـ شكل السؤال؛ سؤال كل منهما الأخرى عن موضوع همّها الوحيد. ولأن همّ «الأنا» في القصيدة قد تعلّق بـ «وضع الـ «هو ـ الطفل» في سياق وضعها الأنطولوجي الراهن في التجربة، فقد جاء سؤالها المباشر عن «وضعه» أو «مصيره» «قولي. . . أمات؟» (مكرراً مرتين) في المقطع الأول ـ مجسداً ـ بحدته وسرعته ـ فجيعتها به، ولهفتها عليه، ومشيراً ـ من جهة ثانية ـ إلى أنه ـ أي الطفل المسؤول عن مصيره ـ ما يزال، حتى هذه اللحظة، في حضن «الأنت» (أمّه المسؤولة عنه). مما يجعل علاقة الأنا ↔ أنتِ، في هذا المقطع علاقة مستقرة، أي تخلو ـ إلى حد ما ـ من التوتر والصراع، وقد يرجع هذا ـ بدرجة أساسية ـ إلى طبيعة اللحظة التي يمثلها هذا المقطع. فهي لحظة من شأنها أنها تمثل لحظة الصدمة الأولى، أو لحظة الفجيعة الشاملة للطرفين المتحاورين كليهما. بمعنى أن كلاً منهما قد بدا مشغولاً بمصير الطفل المأساوي، ولما يتفرّغا بعدُ، للنظر في مصيرهما الناجم عن مصيره، والمترتب عليه.

---

(1) أنظر بنتلي (أريك) الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ثالثة، 1982 م، ص 81.

أما همُّ «الأنتِ» فقد تعلّق بوضعها هي نفسها في سياق وضع الـ «هو ← الطفل»، ولذلك، فقد جاء سؤالها، اللامباشر، في المقطع الثاني، عن «الزمن» الذي تعانيه في سياق وضع الطفل الراهن، «وسألتني. . . ما الوقت؟ هل دلف المساء؟» ـ مجسداً ـ برتابته وهدوئه ـ من جهة، لامبالاتها بمصير الطفل، بل ضيقها به، وتطلّعها إلى لحظة تجاوزه، ومشيراً، من جهة ثانية، إلى أنها في هذه المرحلة، قد تخلّت عنه، ليرتبط بالـ «أنا». غير أن ارتباطه بالـ «أنا» في هذه المرحلة ما زال ارتباطاً شعورياً، أي تعاطفياً، وإلا فإنه، على المستوى الفعلي، ما يزال في منزلة، هي بين الـ «أنتِ» والـ «أنا»، بين الـ «أنتِ» القلقة ضيقاً به، وتطلعاً إلى لحظة تجاوزه، والـ «أنا» المفجوعة به، والملهوفة عليه، ومن ثم الحريصة عليه، والمتشبثة به.

وهو أمر من شأنه أنه فجّر وضع العلاقة بين «الأنا ≠ أنتِ» في هذا المقطع، لتصبح علاقة توتر وصراع بين موقفين متناقضين، يجسدها سؤال الـ «أنا» الاحتجاجي على موقف الـ «أنتِ» الرافض لـ «الهو ← الطفل» العازم على تجاوزه:

ـ أتذهبين؟!

ومن ثم ردّ الـ «أنتِ» الحاسم، والمؤكد إصرارها على الاستمرار في اتخاذ ذلك الموقف، الذي يبدو ضرورياً، ولا محيص عنه:

ـ ولِمَ نُطيل عذابَهُ حتى الصباح
لن يُرجَع الصبح الحياة إليه،
ما جدوى الصباح؟

على أن صراع الـ «أنا ≠ أنتِ» إنما يبلغ أوجَ احتدامه، في المقطع الأخير، وذلك حين يصبح سؤال الـ «أنتِ» عن «مصير» الـ «هو» «وسألت. . . مات؟» هكذا بهذا البرود والإطلاق[1] ـ بمنزلة البحث عن الموت (للطفل) بوصفه مخرجاً لها من مأزق اللحظة الراهنة، لحظة الانتظار

---

(1) «البرود» في صيغة السؤال. . . مات، هكذا بدون «همزة»، و«الإطلاق» في عدم تحديد الطرف الموجه إليه السؤال، أي أنه لم يقل ـ خلافاً في المقطع الثاني ـ «وسألتني. .» بل قال «وسألت. .».

المأساوية. هنا يحتدم الصراع بين الطرفين، وتشتد حدة المواجهة، لينتهي كل منهما إلى وضع مختلف، بل مناقض لوضع الآخر. ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن الطفل الذي سألت عنه ـ أنا ـ الأب في المقطع الأول، حيث كان ما يزال في حضن «أنتِ» الأم، قد انتهى في المقطع الرابع، ليصبح ـ بعد أن قضى نحبه، أو عاد لينام في صدر أبيه ـ مسؤولاً عنه من قبل أنت ـ الأم ـ المفارقة له، وقد تجلّت حركة تحوّله تلك على النحو الآتي:

← طفلي ⟷(يخرج من) رحم الـ «أنتِ» ⟷(ليعود إلى) صدري ⟷(ليخرج من) . . .

وهو أمر من شأنه أن يؤكد أن الطفل المتحدّث عنه في القصيدة، ليس إلا معادلاً حسياً لـ «حلم الوجود»، الذي من شأنه ـ كما سبقت الإشارة ـ أنه يبقى حياً ما بقي الموجود الشاعر متوحداً بعالم وجوده الممكن، وأن الشاعر لا يتحدث في القصيدة ـ من ثَمَّ ـ عن تجربة له مع طفله الوليد، يفارق الحياة، بل عن تجربة له مع حلمه الذي أخذ يتلاشى أو يضمحل، لتصبح «حالة موت الطفل»، معادلاً حسياً لـ «حالة تلاشي حلم الوجود» لحظة التحقق في التجربة. ليكون الشاعر بهذا قد استمثل «حالة غياب الحلم» إثر لحظة التحقق، عبر «حالة موت الطفل» في لحظة النزع، وكأنه ـ إنَّما أراد بهذا ـ أن يضعنا في مواجهة الغياب المجرد، ولكن عبر الغياب المحسّ، أو الماثل ـ الآن ـ في حالة موت الطفل في التجربة.

وهكذا تكون تقنيتا اللغة والحوار الدرامي قد عملتا ـ بالإضافة إلى تقنيات أخرى كالتوقع والمفاجأة ـ في تجربة عبد الصبور هذه، على استمثال حلم الوجود الضائع، بتشخيصه أولاً على طريق تشخيص علاقاته بعالم القصيدة، وبجعله ثانياً بؤرة للتوتر والصراع في عالم القصيدة.

الفصل الثاني

غنائية التجربة

يربط هيجل ظهور الشعر الغنائي بتلك اللحظة التي «انعزلت فيها الـ «أنا» الفردية عن التوحد الجوهري بالأمة، وعن أوضاعها وطريقة تفكيرها، وأفعالها ومصيرها» و«استحالت النفس جزئياً . . . إلى عالم قائم بذاته، للتأمل الذاتي وللاستغراق في الذات والأحاسيس[1]».

وانطلاقاً من هذا يمكن القول، إن غنائية التجربة لدى تيار الحداثة الأدونيسي إنما تنهض من طبيعة الموقف الأنطولوجي الذي تمثله هذه التجربة هذا الموقف الذي من شأنه ـ كما لاحظنا ـ أنه يعزل الموجود الفرد عن الآخر، وأن يجعل وجوده، في التجربة ـ من ثم ـ (نوعاً من الوجود العاكف على ذاته) المتجاوز للآخرين، أو المتجاهل لهم، اللهم إلا بوصفهم عناصر داخلة في تكوين العالم، مما يجعلنا في هذه التجربة أمام وجود للموجود، مركزه «أناه» ومحيطه العالم، الذي ينهض خلاله الوجود في التجربة، بمعنى أنه وجود الـ «أنا» الشاعرة، المتمركز حول ذاتها «في العالم ـ شرط وجودها» ولذلك فإن من شأن علاقة «التمركز ـ حول» (تمركز الوجود حول الـ «أنا») الأولى، أن تحيل علاقة «التمركز ـ في» (تمركز الـ «أنا» في العالم) الثانية، إلى علاقة من طرف واحد، أو إلى علاقة سلطة وقمع، ظلت الـ «أنا»

---

(1) أنظر نيكوف (ف. د. سكفوز) تر: جميل نصيف التكريتيّ، الشعرالغنائي، موسوعة نظرية الأدب، المجلد الثالث، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، 1986م، ص 53، نقلاً عن: هيجل الأعمال، المجلد الرابع عشر، موسكو 1958 م، ص 232.

المتمركزة حول ذاتها تمارس خلالها قمعَ العالم شرط وجودها، لا الحوار معه، والفعل فيه، لا التفاعل معه، أو الانفعال به.

وقد تجلّى هذا من جهة أن أنا الشاعر في هذه التجربة قد برزت بوصفها الأنا التي تحدد طبيعة عالم التجربة من جهة، وطبيعة العلاقة معه في التجربة، من جهة ثانية، بل طبيعة الغاية التي لأجلها تم استدعاؤه إلى التجربة من جهة ثالثة، ومن هنا يصبح «هذا الوعي» بـ «مركزية الـ «أنا»، أو «وعي» الـ «أنا» المتمركز حول «ذاتها» بمنزلة «الموقع الثابت» الذي ظل يحدد في هذه التجربة لا «زاوية الرؤية» إلى العالم، وحسب، بل طبيعة الرؤية إلى العالم ذاتها. وهو أمر من شأنه أن يضعنا في التجربة أمام بنية للوجود تبدو منسجمةً أو مستقيمة، لأنها تخلو من التناقض، كما تخلو من التوتر والصراع. وقد تجلّى هذا على مستويات متعددة من التجربة، وعبر ظواهر أسلوبية ولغوية مختلفة أبرزها ظاهرة:

أولاً: القناع وهيمنة الصوت الواحد في القصيدة

فالقناع، كزاوية للرؤية إلى العالم، لم يبقَ في هذه التجربة من استدعاء الوعي بالواقع التاريخي، بل من استدعاء الوعي بما فوق الواقع التاريخي بمعنى أن الذات في هذه التجربة لم تبقَ مدفوعةً إلى القناع تحت ضغط «الضرورة»، ضرورة العلاقة مع الواقع المأساوي بل أصبحت مجذوبةً إليه «بقوة الرغبة» الرغبة في السيطرة على الواقع، والتعالي على همومه ومشكلاته، مما يضعنا في هذه التجربة أمام ذات مركزية تمارس سلطة «اختيار الأقنعة والرموز» تماماً مثلما تمارس سلطة استخدامها لتلك الأقنعة والرموز.

ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن «عملية اختيار» الشاعر لأقنعته ورموزه، قد جاءت، في هذه التجربة، محكومة بمنطق الوعي بـ «الذات» لا بمنطق الوعي بـ «الواقع»، وبمنطق الوعي بـ «الذات المحددة الهوية» سلفاً بـ «فكر الوجود» لا بمنطق الوعي بـ «الذات المفتوحة الهوية» على عالم الوجود. بمعنى أنه وعي بـ «الذات» وبـ «الذات» المحددة الهوية، التامة والمكتملة، أي إنه بتعبير آخر: وعي بـ «أيديولوجيا هوية الذات» لا بـ «عالم

وجود الذات»، وعي بأيديولوجيا الهوية التي من شأنها أن تقمع «عملية الاختيار» وأن تحدد بشكل مسبق ونهائي ـ طبيعتها وسيرورة نموها، لاوعي بعالم الوجود الذي من شأنه أنه هو الذي يستدعي عملية الاختيار، وأنه هو الذي يحدد حسب وضعه الآن «هنا» مجالها وطبيعتها. وقد تجلّى هذا من جهة أن الأقنعة والرموز التي تم استخدامها في هذه التجربة ـ لا سيما تجربة أدونيس ـ لا تخلو إما أن تكون رموزاً وأقنعة شخصية، أي من اختراع الشاعر نفسه بمقتضى وعيه بأيديولوجيا هويته، وعلى نحو يحقق من خلالها تجسيد ذلك الوعي أو التعبير عنه. وإما ألا تكون شخصية، بل ميثولوجية، أو أسطورية، أو تاريخية أو واقعية، وفي هذه الحالة، فإما أن تكون هويتها ـ في أصل كينونتها الأولى ـ متناغمة أو منسجمةً مع هوية الشاعر، وإما ألا تكون متناغمة. وفي حالة تناغمها، فإنه يتم استدعاؤها، إلى التجربة، بمقتضى الوعي بالمثيل المجانس من جهة، وبوصفها، من جهة ثانية، إمكانيات هامة وحاسمة يمكن الاتكاء عليها في عملية التجسيد، أو التعبير عن الهوية. أما في حالة التناقض، وعدم التناغم، فيتم استدعاؤها، إلى التجربة، بمقتضى الوعي بالنقيض ولكن بعد إخضاعه لعملية استلاب ونفي يتم بموجبها سلخ هذا النقيض عن هويته الأصلية، ليلبس هوية جديدة هي هوية الذات التامة والمحددة. غير أن من شأن هذا أن يفضي بنا إلى القول، بأننا في هذه التجربة أمام هوية واحدة وموحدة لكل الأقنعة والرموز، سواء الشخصية منها، أم غير الشخصية، المتناغمة في هويتها مع هوية الذات، أم المتناقضة في هويتها مع هوية الذات. فهل الأمر كذلك حقاً في هذا التيار؟!

إن علينا ـ لكي تكون إجابتنا عن هذا التساؤل أكثر دقةً وموضوعية ـ أن نقف على ثلاثة نماذج قناعيّة أو رمزية تنتمي إلى الأصناف الثلاثة التي افترضناها في عملية تصنيف الأقنعة والرموز، على أن تكون ـ إمعاناً في الدقة ـ النماذجُ المختارةُ للتناول، لشاعر واحد، هو أدونيس، الذي يعد ـ بحق ـ أحد أكثر شعراء الحداثة العربية استخداماً للقناع والرمز. غير أن علينا قبل الشروع في عملية تحديد النماذج وتحليلها أن نشير ـ فيما يتعلق بأقنعة أدونيس ـ إلى طبيعة القناع الشخصي عنده، وأنه قد أخذ شكل «الاسم العَلم» مثل «عليّ» الذي طغى لا سيما في «هذا هو اسمي» و«مفرد بصيغة الجمع»

وكذا «اسماعيل» في كتاب الحصار و«شكل الوصف» مثل: «ساحر الغبار» و«فارس الكلمات الغريبة» «القديس البربري» «ملك الرياح» «المجنون» «الجندي» «المسافر» «الذئب الإلهي» «الخائن» «العاشق» «الجائع» «الممثل المستور» «الغائب قبل الوقت» «البهلول» «الطفل» فضلاً عن الشكل اللغوي المتمثل في ضمير الغائب «هو» الذي ظل يختفي أدونيس خلفه ليعبر عن هويته من خلاله. أما أقنعة الشاعر غير الشخصية، أي الميثولوجية والأسطورية، والتاريخية والواقعية، فهي بشكل عام: «المسيح، أدونيس، أورفيوس، أوديس، سيزيف، فاوست، زرادشت، الرسول محمدﷺ، نوح، الخضر، سليمان، الغزالي، صقر قريش، مهيار الديلمي، الحسين، زيد بن علي، معاوية، الحجاج، وضاح اليمن، أبو العلاء، الحلاج، النفري، قيس، أبو تمام، بودلير، بشار، أبو نواس، . . . الخ».

غير أن من هذه الأقنعة أو الرموز، ما يفترض أن هويته على انسجام تام مع هوية أدونيس، مثل، مهيار، أورفيوس، أوديس، الحسين، زيد بن علي، بودلير، مثلاً، ومنها ما يفترض أن هويته ـ بسبب تناقضها مع هوية المجموعة الأولى على الأقل ـ على تناقض تام مع هوية أدونيس، مثل: معاوية، الحجاج، عمر بن الخطاب مثلاً، ومنها ما يتمتع بهوية مفتوحة، أو متحركة، تسمح له أن يكون متناغماً مع هوية أدونيس، وألا يكون، مثل سيزيف، الصقر، غير أنا قد صنفناها ضمن المجموعة الأولى تغليباً منا لإمكانية التناغم، على إمكانية اللاتناغم، أو اللاانسجام.

وانطلاقاً من هذا التصنيف يمكننا الآن الوقوف على ثلاثة أقنعة مختلفة استخدمها أدونيس في شعره كثيراً، وبدا وكأنه قد فتن ببعضها. وهذه الأقنعة هي: «مهيار» أنموذجاً للقناع التاريخي المنسجمة هويته مع هوية الشاعر، و«الحجّاج» أنموذجاً للقناع التاريخي المتناقضة هويته مع هوية الشاعر. و«علي» أنموذجاً للقناع الشخصي. ولنبدأ بـ «مهيار» الذي يمثل أحد أهم أقنعة الشاعر على الإطلاق. فهو ـ فضلاً عن هيمنته على بنية عمل شعري كامل من أعمال الشاعر، وخلال مرحلة كاملة من حياته الإبداعية[1] ـ قد

(1) وهي مرحلة إبداع ديوان «مهيار الدمشقي».

تردّد في شعره كثيراً، وفي مراحل مختلفة من حياته الشعرية[1] ولذلك فإن من حقه علينا أن نوليه ـ في تناولنا هذا ـ اهتماماً خاصاً به، يتناغم ـ إلى حد ما، مع اهتمام الشاعر، وافتتانه به.

وقد رأينا ـ إنطلاقاً من ذلك ـ أن نطوّف مع مهيار في عالم الشاعر، في رحلة ـ قد تكون ـ طويلةً وشاقة، لأنها ستبدأ من حيث ابتدأتْ حياته في عالم الشاعر، لتنتهي من حيث انتهت حياته في عالمه. بمعنى أنها ستبدأ من أول تجلٍّ له ـ في أول قصيدة ـ على وجه الشاعر، بوصفه قناعاً له، لتنتهي بآخر تجلٍّ له، في آخر قصيدة قناعية متضمنة له. محاولين ـ خلال هذه الرحلة ـ الوقوف على طبيعة العلاقة بينه ـ بوصفه قناعاً لوجه الشاعر، أو بوصفه زاوية يطل من خلالها الشاعر على العالم وبين وجه الشاعر المقنّع به، أو المطلّ من خلاله على العالم.

فما طبيعة هذه العلاقة؟ وهل تطوّرت؟

إن علينا ـ في محاولة الإجابة عن هذا التساؤل ـ أن نتساءل أولاً عن طبيعة العالم المنظور إليه من خلال القناع، أو المحال إليه عبر علاقة كل منهما (أي الوجه والقناع) بصاحبه، وذلك لمعرفة ما إذا كان ذلك العالم، من إنتاج، أحد الطرفين، في سبيل فرض هوّيته على الآخر، أو من إنتاج الطرفين كليهما، في سبيل خلق هويّة جديدة متميزة تمثل هوية كل منهما على حدة، ولكن على نحو خاص وفريد، فما طبيعة هذا العالم؟! وكيف تم إنتاجه، أو النظر إليه، في القصيدة؟ هل تم إنتاجه بفعل العلاقة بين الوجه والقناع؟ أم بفعل السلطة؟ بفعل «الجدل»؛ جدل «الوجه ـ أدونيس ↔ القناع ـ مهيار»؟ أم بفعل «السلطة»؛ سلطة «الوجه» على «القناع»؟ ماذا تقول أول قصيدة مهيارية (أي قناع الشاعر فيها مهيار) عن هذا العالم؟

لننظر في المقطع الأول من قصيدة: «فارس الكلمات الغريبة» (التي تمثل أولى قصائد ديوان مهيار الدمشقي) والمعنون بـ «مزمور» الآتي[2]:

---

(1) فقد تردد هذا الرمز ـ القناع في أربعة دواوين أخرى بالإضافة إلى ديوان «مهيار الدمشقي» المسمّى به، وهذه الدواوين هي: «كتاب التحوّلات في أقاليم النهار والليل» و«المسرح والمرايا» و«هذا هو اسمي» و«المطابقات والأوائل».

(2) فارس الكلمات الغريبة «أغاني مهيار الدمشقي» الأعمال الكاملة، جـ 1، ص 254.

يقبل أعزلَ كالغابة، وكالغيم لا يُردّ، وأمس حَمَلَ قارّة
ونقل البحر من مكانه
يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً، ويستعير حذاء
الليل، ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الأشياء. يعرفها
ويسمّيها بأسماء لا يبوح بها. إنه الواقع ونقيضه، الحياةُ
وغيرُها
حيث يصير الحجر بحيرةً والظلّ مدينةً، يحيا ـ يحيا ويضلّل
اليأس، ماحياً فسْحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب،
وللشجر كي ينام.
وها هو يُعلن تقاطعَ الأطراف، ناقشاً على جبين عصرنا
علامة السّحر.
يملأ الحياة ولا يراه أحد. يُصيّر الحياة زبداً ويغوص فيه.
يحوّل الغد إلى طريدة ويعدو يائساً وراءها. محفورةٌ كلماته
في اتجاه الضّياع الضّياع الضّياع
والحيرةُ وطنه، لكنه مليءٌ بالعيون.
يُرعبُ ويُنعشُ
يرشح فاجعةً ويفيض سُخريةً
يقشّر الإنسان كالبصلة.
إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق
نوعه بدءاً من نفسه ـ لا أسلافَ له وفي خطواته جذوره.
يمشي في الهاوية وله قامة الريح.

فماذا نجد في هذا المقطع؟ أو بالأحرى: أين نجد أنفسنا ونحن نتلقى هذا المزمور؟ في عالم «الوجه ـ أدونيس»؟ أم في عالم «القناع ـ مهيار»؟ أم في عالميهما معاً، وفي وقت واحد؟! ومن ثَمَّ، صوت من هذا الذي يتحدّث إلينا في هذا المزمور؟ صوت أدونيس؟ أم صوت مهيار؟ أم صوتهما معاً، وفي وقت واحد؟!.

إن ما نستطيع الجزم به ـ بادئ ذي بدء ـ أننا في هذا المزمور، لا يمكن أن نكون إلا في عالم أيٍّ منهما وَحْدَهُ، لا في عالم كل منهما على

حِدَة، وإلا أمام صوت أحدهما، لا أمامَ صوتهما كلاهما. بمعنى أننا نجد أنفسنا، في هذا المزمور، أمام عالم من شأنه أنه:

- عالم «مفرد»، لا «مركب»، لأنه من إنتاج «الواحد» لا «المتعدّد»، «السلطة» لا «العلاقة»، سلطة «المركز» على «المحيط»، أو بالأحرى سلطة الفاعل «الواحد» و«الوحيد» (الذي يحيل عليه ضمير «الغائب» ـ «هو» المهيمن في بنية النص) على عالم المزمور، لا علاقة الفاعل المتعدد، في عالم المزمور وفي إطاره.
- وعالم الفعل، لا للانفعال، أو «التفاعل» لأنه، من إنتاج الفاعل «الواحد» و«الوحيد» مجسداً سلطته على العالم، وقمعه له، لا من إنتاج الفاعل المتعدد، مجسداً علاقته بالعالم وانفعاله به، ولذلك، فإننا نُواجَهُ ـ في عملية التلقي ـ أول ما نُواجَهُ بالفعل الذي يتصدّر النص «يقبل أعزل. . . الخ» فاتحاً إياه على عالم من شأنه أنه لـ «للفعل»:
- وللفعل «الخارق» لا الفعل «العادي» أو «الواقعي»، لأنه ـ في النهاية ـ فعل «الواحد ـ الفرد الأحد» مجسداً هوّيته ـ سلطته الخارقة على العالم، لا فعل «الواحد ـ المتعدّد» مجسداً هويّته ـ علاقته العادية، أو الواقعية، بالعالم، وفي إطاره.

وقد تجلّى هذا من جهة أن الفعل الخارق الذي يمثل جوهر هوية العالم في التجربة، قد ظلّ يجسد ـ في التجربة ـ هوية فاعله الخارق، حيناً بالإحالة على قدرته الخارقة:

- على «الحضور» وتخطي العوائق «يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد».
- وعلى «التغيير» و«الخلق»؛ تغيير المواقع «نقل البحر» من مكانه، إلى مكان آخر، حمل قارة ووضعها في مكان آخر. وخلق الممكن (النهار) من الموجود (من قدميه) و«البحيرة من الحجر» و«المدينة من الظل» والموجود الإنساني بدءاً من الموجود الخالق نفسه.
- وعلى «التحويل»: «تحويل الأشياء «فيزياء الأشياء» عن طريق معرفتها وتسميتها. . .» وتحويل الواقع إلى ممكن: «الحياة إلى زبد يغوص فيه. . .» والممكن «الغد» إلى عالم للتحقق أو إلى إمكانية للحركة «إلى طريدة يلاحقها».

- وعلى الصيرورة والتحدّد، «إنه الريح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه».
- تم على الفعل في عالم اللاّفعل «السير في الهاوية».

وحيناً بالإحالة على وظيفته الخارقة:

- ملء الحياة (الحياة هكذا بشكل مطلق).
- خلق الإنسان: إنسانه ـ أولاً ـ بفعله (جذوره في خطواته) وإنسان الآخر ـ ثانياً بفعله الخالق ـ إنسانَه هو (أي بدءاً بنفسه) نموذجاً له. وحيناً ثالثاً بالإحالة المباشرة على هويته الخارقة، التي يبدو خلالها:
- كائناً أسطورياً يمتلك هويّة الآلهة «يفعل في الحياة، ولا تدركه أبصار الأحياء» وطبيعة الأسطورة «مليء بالعيون».
- مزدوج الكينونة، فهو الواقع ونقيضه، «الحياة وغيرها». ولذلك فهو، من ثَمّ:
- مزدوج الأثر في الآخر: «يُحدث فيه الأثَر ونقيضَه» «يرعب وينعش» «يرشح فاجعةً، ويفيض سخرية».

فنحن في هذه التجربة، إذن، أمام موجود خارق، له هويته الخارقة التي تجسّد ـ هي كذلك ـ مشيئته النافذة في العالم، خلقاً، وإعادة خلق: خلقاً لما يشاء، وكيفما يشاء، وإعادة خلق لما يشاء على النحو الذي يشاء.

غير أن من شأن هذه المشيئة الخارقة في «الخلق»، أو «التغيير» أنها قد ظلت مرتبطة ـ في عملية التنفيذ ـ بأداة تحقيق محددة، هي «اللغة البكر» «الكلمات المحفورة باتجاه الضياع...» التي من شأنها أن تسمي، ولا تصف، أن «تخلق» أو «تغيّر» ولا «تنقل» أو «تعبّر». وبكيفية تحقّق واحدة، تعتمد طريقة الحضور الدائم، في الأبدية بحثاً عن الممكن الهارب، دائماً أبداً، وكشفاً عن هويته المتحوِّلة (رسم قفا النهار، وصنع نهار من قدميه). لنصبح بهذا أمام فكرة مركزية، أو رئيسة، أساسها القول بـ «**الخلق**»[1]

(1) والمراد بـ «الخلق» هنا، خلق الموجود الفرد، وجوده نفسه، الذي من شأنه ـ في منظور الشاعر ـ أن يفضيَ بالضرورة ـ إلى تغيير الموجود الإنساني ـ الآخر، الذي يتوجّب عليه ـ =

= **«التغيير» بـ «اللغة» أو من خلال اللغة + عن طريق الحضور في الزمن + بحثاً عن الممكن**، أو كشفاً عن «المجهول». غير أن من شأن هذه الفكرة المركزيّة أنها ظلت تمثل لا «البؤرة» التي تمحورت حولها حركة الفعل؛ فعل الموجود الخارق في عالم الخطاب، بعد أن تحددت بمقتضاها هوية العلاقة؛ علاقة الموجود الخارق بالعالم في الخطاب، فحسب، بل ظلت تمثل ـ في كثير من الأحيان ـ موضوع الخطاب الشعري نفسه. وقد تجلى هذا، لا على مستوى هذا المقطع (المزمور) الذي انطلقت منه قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» أو على مستوى قصائد مهيار القناعية، وحسب، بل على مستوى قصائد الشاعر المهيارية كلها (وفي أعماله الشعرية، المتضمنة قناعيته) ـ بما في ذلك بقية مقاطع هذه القصيدة. تلك القصائد، أو النصوص التي تأتي ـ في أحسن حالاتها ـ بمنزلة «التفصيل» أو «الشرح» لما تمّ إجماله، أو الإشارة إليه هنا في هذا المقطع. ومن هنا يمكن اعتبار هذا المقطع بمنزلة «الإطار العام» الذي على ضوئه، تحدّدت طبيعة كل من العلاقة (علاقة الذات مع العالم) والحركة (حركة الذات في إطار علاقتها المحددة مع العالم)، في بقية مقاطع هذه القصيدة، التي يمثل هذا المقطع جزءاً منها فقط، بل في كل قصائد مهيار القناعية.

ويكفي للدلالة على هذا أن نشير إلى أن المقطعين الثاني والثالث التاليين لهذا المقطع، قد جاءا بمنزلة الإجابة عن سؤال تفرضه «إشكالية الهوية الخارقة» المشار إليها إشارة مجملة وموجزة في مزمور هذا المقطع. وهو سؤال من شأنه أنّه يتعلّق بخلفية تلك الهوية وطبيعتها. غير أن أولهما (وعنوانه: «ليس نجماً») قد أجاب عن هذا السؤال (المفترض طبعاً) إنطلاقاً من النفي، أي من نفي ما لا تكونه تلك الهوية أو ما يعتقد (في الفكر السائد) أنه خلفية، أو سبب في أسطوريّة هويّة المزمور، فهو ـ أي مهيار ـ حسب هذا المقطع[1]:

= بمقتضى ذلك ـ أن يقوم، هو كذلك، بخلق وجود نفسه على النحو الذي يقدمه له أنموذج الخلق عند الموجود الشاعر ومن هنا تصبح عملية خلق الشاعر لوجوده بمثابة عملية «تغيير» أو «خلق» لوجود الآخر الذي يخلقه الشاعر «بدءاً من نفسه» على حد تعبيره.

(1) ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» الأعمال الشعرية الكاملة، جـ 1، ص 253.

ليس نجماً ليس إيحاء نبيّ
ليس وجهاً خاشعاً للقمر ـ
هوذا يأتي كرمح وثنيّ
غازياً أرض الحروف
نازفاً يرفع للشمس نزيفهْ؛
هو ذا يلبس عُرْيَ الحجَرِ
ويصلّي للكهوف
هو ذا يحتضنُ الأرض الخفيفهْ

فالموجود الخارق (المتحدث عنه في هذا المقطع) «ليس نجماً» لأن ليس نقطة ضوء تتلألأ، يظهر للعيان ليلاً، ويختفي نهاراً، بمعنى أنه ليس تابعاً، جزءاً من نظام، ومن أمثاله تتكوّن منظومةُ تابعة لكوكب أقوى وأكبر وهو «ليس إيحاء نبيّ» لأنه «ليس عبداً يستمدّ وجوده من معبود»[1]، كما أنه «ليس وجهاً خاشعاً للقمر» لأنه لا يتعبّد أصلاً، بل لأنه ذو هوية تتناقض ـ أصلاً ـ مع هوية العبادة والخضوع. فهو «يأتي كرمح وثنيّ» ولكنه ـ إن لم يكن هذا ولا ذاك ـ فماذا عساه أن يكون؟ إنه كما تحدّده بقية سطور هذا المقطع، «فارس» يرفض الخضوع، ويعلن التمرد (رمح وثني) ويشنّ حرباً على اللغة (أرض الحروف) بحثاً عن الحرية (الشمس) ونشداناً للبراءة في عالم الداخل (الكهوف).

غير أن من شأن هذا التحديد للهوية أي بكونه، «فارساً يغزو أرض اللغة» أنه يستدعي سؤالاً يتعلّق بـ «الماهية»، ماهية «السلطة» التي تمنحه حقَّ الفعل، وممارسة الغزو، و«كيف تُمارَس تلك السلطة»؟ ومن هنا يأتي المقطع الثالث الآتي[2]:

مَلِكٌ مهيارْ
مَلِكٌ والحلمُ له قصرٌ وحدائق نار

---

(1) أنظر خطابي (محمد) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط أولى 1991 م، ص 236.

(2) أنظر الأعمال الشعرية الكاملة، جـ 1، نفسه «ملك مهيار»، ص 254.

واليومَ شكاةُ للكلماتْ

صوتٌ ماتْ؛

مِلِكٌ مهيارْ

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرارْ

بمنزلة الإجابة عن ذلك التساؤل، فهو يوضح أنه أي الفاعل مهيار إنما يستمد شرعيّة الفعل ـ الغزو، من كونه «ملكاً» (أي لا سلطة تعلو على سلطته)، قصره (مكان ممارسة السلطة) الحلمُ، ومملكته في أرض الأسرار، وإذن فهو يمارس الفعل، فعل الغزو، في إطار سلطته، بوصفه ملكاً، وداخل حدود مملكته «في أرض الأسرار»، فهو يغزو «أرض الحروف» في «أرض الأسرار» أي «يفجّر اللغة في عالم الرؤيا الإسرارية». غير أن من اللاّفت في هذا السياق أن عملية «التفجير ـ الغزو» التي يشنها «التّملك» مهيار على اللغة، إنما تتم، إنطلاقاً من مكان إقامته (حياته) الدائم في عالم الرفض، والرفض المطلق، «ملكوت الريح»[1]. ولذلك فهو يقيم في ملكوت الريح (عالم الرفض والتجاوز). وهو يغزو «اللغة»، في أرض الأسرار (الرؤيا)[2]، بمعنى أنه يحيا حياةً غير عادية (حياة فروسية وغزو)، في عالم غير عاديّ. وهو أمر من شأنه أن يضعنا أمام تعقيد آخر، أو هويّة إشكالية «تثير الكثير من الأسئلة والاستفسارات، التي تفضي الإجابة عنها، أو الردّ عليها ـ هي كذلك. إلى أسئلة واستفسارات أخرى. . . وهكذا ـ إلى ما لا نهاية». ولذلك فقد جاء المقطع الرابع الآتي[3]:

---

(1) وذلك من حيث أن «الرفض» قد ظل يمثل أحد أهم الدلالات الرمزية لكلمة «الريح» عند أدونيس.

(2) بمعنى أنه يتحوّل إلى «الرؤيا» لتفجير اللغة، من «موقع الرفض المطلق» أي من موقع يمكن وصفه بأنه «ثابت» و«محدد» «تام» و«جاهز» لأنه يمثل الموقف الأيديولوجي المفروض على الواقع، لا النابع من الواقع، المتعالي عليه تجاوزاً لضرورته، لا المنبثق عنه، مواجهةً لضرورته، ومن ثم السابق عليه، لا اللاحق له، المطلق من كل تحديد تقتضيه ظروفه، في الزمان ـ مكان، المحددين، لا النسبي، كما تقتضيه ظروفه، في الزمان ـ المكان المحددين.

(3) أنظر «نفسه» «صوت»، ص 255.

مهيارُ وجهٌ خانه عاشقوهْ
مهيار أجراسٌ بلا رنينْ
مهيار مكتوب على الوجوه
أغنيةً تزورنا خلسةً
في طُرُقٍ بيضاء منفيّهْ،
مهيار ناقوسٌ من التائهينْ
في هذه الأرض الجليليّه.

وكأنه عبارة عن حلّ مقترح للخروج من تلك الدوّامة؛ دوّامة توالد الأسئلة من الإجابات عن الأسئلة؛ فهو، أي هذا المقطع يقدم هويّة مهيار كما ينبغي أن تكون في منظور الآخر، الباحث عنه، أو المتطلّع إلى التوحد به، لا كما هي في الواقع. ولذلك فهي هويّة من شأنه أن يبدو خلالها «ممكناً» لا«واقع»، وهو ممكن هارب دائماً أبداً من بين يديّ الآخر الباحث عنه، أو المتطلع إليه، فهو «وجه» و«لكن خانه عاشقوه» و«أجراس» ولكن «بدون رنين» وهو «أغنية تزورنا ولكن خلسة» و«ناقوس ولكن من التائهين».

غير أن الأمر لم يقف عند هذا الحد ـ وإلا توقّفتْ حركة القول، ونضبت مادته ـ فقد استمر الشاعر في عملية توليد الأسئلة من طبيعة الاجابات عن الأسئلة، ليصل في النهاية إلى طريق مسدود، حيث لا نجد أسئلة، ولا إجابات عن أسئلة، بل نجد وصفاً عادياً ومباشراً للهوية، وذلك بعد أن لم يبق لدى الشاعر ما يمكن قوله عن طريق الجدل، اللّهم إلا ما يمكن تقديمه، أو التعبير عنه من خلال الوصف، والوصف المباشر لما سبق قوله، أو الإيحاء به في مقاطع شعرية سابقة.

هذا وقد بدأ تحوّل الشاعر من الوصف (وصف الهوية) عن طريق الجدل، إلى الوصف عن طريق الوصف الخالي من الجدل، منذ اللحظة الأولى من تاريخ استخدامه لقناعه الأثير ـ مهيار، أي من المقاطع التالية للمقاطع السابقة من هذه القصيدة. حيث بدأت تخفت حدة الإثارة التي يقدمها لنا وصف الهوية، وأخذت تتلاشى الأسئلة التي كانت تدفع إليها إشكالية الهوية، على نحو متزايد، لا سيما بعد أن أخذت الهوية ـ المشكلة ـ طريقها إلى الوضوح والاستقرار، أي بعد أن زال عن وصفها عنصرا «الجدة»

و«المفاجأة»، فضلاً عن انسياق الخطاب الواصف في طريق الاتساق، والانسجام البنائي. وقد تجلّى هذا، من جهة أن المقطع الآتي[1]:

يضربُنا مهيارْ
يُحرقُ فينا قشرة الحياةْ
والصبر والملامح الوديعةْ؛
فاستسلمي للرّعب والفجيعه
يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاةْ
واستسلمي للنارْ.

وهو المقطع رقم (6) من هذه القصيدة، وإن بدا وكأنه إجابة عن سؤال يتعلّق بطبيعة الهوية (هوية مهيار) من حيث أثرها في الآخر (نحن)، إلا أنه ـ مع ذلك ـ يظلُّ إجابةٌ عن سؤال سبقت الإجابة عنه ضمناً في المقاطع السابقة لا سيما إذا علمنا أن الأثر المترتب على فكرة «إحراق قشرة الحياة في الإنسان» (يحرق فينا قشرة الحياة) المشار إليه هنا، هو الأثر عينه المترتب على «فكرة» «تقشير الإنسان كالبصلة» المشار إليه في المقطع الأول. وأن «الأرض» المدعوّة ـ هنا ـ إلى الاستسلام للرعب والفجيعة (رعب مهيار فجيعته)، هي نفسها الأرض؛ «أرض الحروف» (اللغة) و«أرض الأسرار» (الرؤيا الإسرارية) المشار إليها في المقطع الثالث. بمعنى أن «الجديد»، والجديد «المفاجئ» الذي يقدمه هذا المقطع، هو أقل بكثير ـ إن لم يكن معدوماً ـ من الجديد المفاجئ الذي قدّمه كل مقطع من المقاطع السابقة.

أما المقطع التاسع الآتي[2]:

يحلم أن يرميَ عينيه في
قرارة المدينة الآتيهْ
يحلمُ أن يرقص في الهاويه
يحلمُ أن يجهل أيامه الآكلةَ الأشياءْ

---

(1) أنظر «دعوة للموت»، نفسه، ص 259.

(2) أنظر «آخر السماء»، نفسه، ص 267.

أيامه الخالقة الأشياءْ؛
يحلم أن ينهضَ أن ينهارْ
كالبحر ـ أن يستعجل الأسرارْ
مبتدئاً سماءَه في آخر السماءْ

فما زاد على أن قدّم لنا وصفاً تقريرياً مباشراً لطموح الشاعر أدونيس في التحقق ـ على نحو خاص ـ عبر الحلم. «فهو يحلم أن يرمي عينيه في. . .» «ويحلم أن يرقص في. . .» ويحلم. . . مكرراً فعل الحلم خمس مرات، ولكن دون أن يقدَّم جديداً على مستوى الكشف عن الهوية. غير أن من حقنا الآن ـ وما دام الأمر قد وصل بنا إلى هذا الحد، ونحن ما نزال في إطار القصيدة الأولى من قصائد ديوان «مهيار الدمشقي» (أي أول الأعمال المتضمن قناعيته) ـ أن نتساءل عن الجديد الذي يقدّمه وصف الهوية في بقية أعمال الشاعر اللاحقة. هل ثمة جديد حقيقي، تمّ وصفه في تلك الأعمال، أم أنه لا جديد، شأن بقية مقاطع هذه القصيدة؟ وإذا كان ثمة جديد حقاً، فما هو؟ وكيف تمّ وصفه؟ يمكننا ـ في محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، أو نحوها ـ أن نضع بين يديّ المتلقي ثلاثة نماذج، في ثلاثة مقاطع، من ثلاث قصائد مختلفة، تمثل كل منها مرحلة مختلفة من حياة الشاعر مع قناعه ـ مهيار، بحيث تمثل القصيدة الأولى ـ التي منها المقطع الأول ـ مرحلة «التحوّلات في أقاليم النهار والليل» ديوان الشاعر الثاني المتضمّن قناعية مهيار، بعد ديوان «مهيار الدمشقي» الأول طبعاً، وتمثل القصيدة الثانية مرحلة «المسرح والمرايا» ديوانه الثالث، في حي تمثل الثالثة مرحلة «المطابقات والأوائل» «ديوانه الرابع».

وتلك المقاطع هي:

- المقطع الأول «أغنية[1] ← من قصيدة «فصل المواقف» ديوان «كتاب التحوّلات»:

رأسُ مهيارَ يعلو، كأن الشّجرْ
سُفُنٌ وضفافُ

---

(1) أنظر الأعمال الكاملة، جـ 1، ص 15.

وكأن المطرْ

لغةٌ تتساقطُ منه، كأن الكلامْ

أرضُه والمطافُ

رأس مهيار يرسبُ، يطفو، يطوفُ

ثقبت وجهَهُ الحروفُ

رأس مهيار يكبو وعيشف سِحْرَ الأقاصي

رأس مهيار يدمي، يجفُّ، وينأى، . . كأن الحطامْ

رايةٌ للخلاص.

- المقطع الثاني: «السيل[1] ← من قصيدة». . . «ديوان» «المسرح والمرايا».

مهيار غنّى حنا، بَرّاً صلّى ودانْ

بارك وجهَ الجنونْ

ذوّب في صوته

جرح العصور، اشتهى

لصوته أن يكون

سيلاً، وكالسيل كانْ. . .

- المقطع الثالث: «أول الكيمياء[2]» ← من قصيدة «الأوائل» ديوان «المطابقات والأوائل»

لا أريدُ لمهيارَ أن يترسَّم خطَّ السوادِ -

يكون، إذن، عاصياً

لا أريد لمهيار أن يترسَّم خطّ البياض -

---

(1) أنظر نفسه، جـ 2، ص 16.

(2) أنظر «نفسه» جـ 2، ص 459. على أني قد حرصت على أن يأتي هذا المقطع من القصائد المتأخرة في هذا الديوان ليتسنّى على ضوئه الوقوف على علاقة الشاعر بقناعه في آخر لحظة من تاريخ استخدامه له، بعد أن وقفنا على علاقته به في أول لحظة من تاريخ استخدامه له (أي من خلال أول، وآخر تجلٍ لتلك العلاقة، في أول وآخر مقطع شعري متضمن قناعيّته).

يكون إذن طيّعاً
لا أريد له أن يكون القرارَ
ولا أن يكون جواباً ـ
بل أريد لمهيار أن يتلبّسَ وجهَ الفضاءْ
مرحباً، زهرة الكيمياءْ
نحن، هذا الصباحَ، شقيقانِ ـ ندّانِ،
والكونُ فينا سواءْ.

فماذا نجد في هذه المقاطع الثلاثة التي أبدعت في مراحل مختلفة من حياة الشاعر؟! كيف تقدّم وصف الهوية (هوية مهيار)؟ بم يختلف كل منها عن الآخر في عملية الوصف؟!

يمكن القول، عن المقطع الأول، إنه يقدم لنا الموجود الشاعر ـ مهيار وهو في حالة فعل، أي وهو يسبح، أو يغرق في «سيل العالم»، عالم الشعر، الذي تمثله ـ هنا ـ ثلاثة عناصر رئيسة هي: «الشجر» رمزاً لـ «كلمات اللغة البكر» و«المطر» رمزاً لإبداع الشاعر المتدفق منه. و«الكلام» إشارةً إلى فاعلية القول الشعري نفسه، الذي يمثل عالم الشاعر، ومجالَ فعله (أرضه والطواف).

ولذلك فهو في هذا العالم، وفي هذا العالم وحده، يمارس الفعل «يطوف، ينأى» في الوقت ذاته الذي يتلقى فيه، «أثر فعله عليه» «يرسب، يطفو، يكبو، يدمى، يجف» فهو «يَفعَل» في هذا العالم لـ «يُفعَل» به، أو ليتلقى رد فعل العالم على فعله فيه. ليصبح ـ من ثم ـ هذا العالم هو عالم الانفعال ـ عشق الأقاصي ـ والتفاعل الوحيد، بالنسبة للشاعر.

أما المقطع الثاني، فيقدّم وصفاً لمهيار، وقد مارس فعلاً، من شأنه أنه من جنس فعله في المقطع السابق، «غنّى، حنا، برأ، صلّى، دان، بارك. . . الخ» وهو فعل في عالم من شأنه أنه هو نفسه عالم الفعل والانفعال، أو السيل ـ الشعر المشار إليه في المقطع السابق نفسه.

وإذن فما الجديد الذي تقدمه عمليه الوصف في هذا المقطع؟ يبدو أنه لا وجود لجديد حقيقي في هذا المقطع، لا سيما إذا علمنا أن ما ركّزت عليه

عملية الوصف في هذا المقطع، فيما يتعلق بربط «عالم الوجود ـ السيل الشعر»، بموجده، الموجود ـ الشاعر نفسه عبر صوته، على النحو المباشر الآتي:

ـ السيل = صوت مهيار

ـ أو صوت مهيار = سيل العالم الشعري.

قد سبقت الإشارة إليه، أو الإيحاء به شعرياً، في المقطع السابق ولكن على نحو مركب كالآتي:

ـ السيل ⟵من⟶ المطر

ـ والمطر ⟵من⟶ اللغة

ـ واللغة ⟵تساقط من⟶ مهيار

وهو أمر من شأنه أن يدفعنا إلى القول عن هذا المقطع، إنه عبارة عن شرح ـ يسقط في المباشرة ـ لما تم التعبير عنه شعرياً في المقطع الأول. وإذا كان من شأن هذا المقطع الثاني، أنه ما يزال ـ على الأقل ـ يصف فعلاً لمهيار يكشف من خلاله عن هويته، فإن من شأن المقطع الثالث والأخير، أنه قد تحوّل من وصف الفعل «فعل مهيار»، إلى وصف ما يجب أن يكون عليه الفعل، أي من وصف ما عليه يكون وجود مهيار إلى وصف ما ينبغي أن يلتزم به مهيار في تحقيق وجوده. ومن ثَمَّ، من وصف «الحالة» التي يكون عليها الوجود، إلى وصف «النظرية» أو «الأيديولوجية» التي ينبغي أن يقوم عليها الوجود. بمعنى أن «أنا» الشاعر في هذا المقطع غدت لا تقول وجودها في العالم، باسم مهيار، بل أصبحت تقول تنظيرها ـ باسم مهيار ـ للوجود في العالم. مما يضعنا في هذا المقطع أمام أنوين، منفصلتين، أو مستقلتين: «أنا» حاضرة تُنَظِّر للكينونة المتحوّلة، و«أنا» أخرى غائبة يُنظّر لها، أو من خلالها لتلك الكينونة، أو بتعبير آخر، «أنا» مؤدلجة تقول رؤيتها الجاهزة للكينونة، و«أنا» أداة ـ تُتوكؤُ عليها تلك الأنا ـ لقول تلك الرؤية الجاهزة عن الكينونة. و«الأنا» الأولى هي أنا أدونيس الشاعر، التي تقدّم رؤيتها لما ينبغي أن تكون عليه الكينونة ـ كينونة أنها مهيار الثانية ـ من انفتاح على «المطلق» (وجه الفضاء) أو بعبارة أخرى على «العالم» في «كلّيته» من جهة (أي المقبول

منه والمرفوض، أو الداخل منه ضمن خط البياض، أو ضمن خط السواد) ولانهائيّته أو استقراره من جهة ثانية. وهكذا نكون قد سرنا في رحلتنا هذه مع أنا، ظلت في كل النصوص المهيارية واحدة ووحيدة، ولكن لتصير في المقطع الأخير إلى «أنوين» اثنتين. إحداهما ـ كما رأينا ـ قامعة، والأخرى مقموعة. غير أن أمر العلاقة بين هاتين الأنوين اللتين انتهت اليهما الأنا الواحدة المركزية، ما يزال بحاجة إلى مزيد من إلقاء الضوء، لا سيما بعد أن نكون قد عرفنا شيئاً عن الهوية التاريخية لمهيار ـ القناع. فمن هو مهيار هذا؟.

في العقد الأخير من القرن الرابع للهجرة تعرّف أهل الأدب على شاعر فارسيّ الأصل، ما زال على دين أجداده المجوس، وهو يحاول أن يشق طريقه في عالم الأدب والشعر، وفي ظل دولته الفارسية البويهية، وبدأت المعرفة بهذا الشاعر في بغداد تاركاً وراءه تاريخاً شخصياً غامضاً. وعرف الشاعر باسم «أبي الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي الشاعر الكاتب»[1] وقد استقرّ مهيار في منطقة الشيعة ببغداد حين نزح إليها؛ وكان أمراء بني بويه يعاملون المجوس معاملةً سيئة، ولا شك أن مهيار قاسى هذه المتاعب وقد لجأ إلى مناطق الشيعة بحثاً عن الحماية والرعاية، فوجدها عند أستاذه الشريف الرضي الذي تولاه ورعاه، وساعدته الظروف في أن يجد عملاً في دواوين الدولة. أسلم مهيار وكان إعلان إسلامه بداية تشديد حملة الشتم والسب على الصحابة والعرب وقريش، بعد أن توفّرت له الحماية في ظل التشيّع، ووقف منه أهل السنة موقفاً متشدداً، ومثل لسان حالهم عبد الواحد بن علي بن إسحاق أبو القاسم الذي قال لمهيار كلمته الشهيرة: يا مهيار لقد انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية، قال وكيف ذلك؟ قال: لأنك كنت مجوسيّاً فأسلمت فصرت تسبّ الصحابة[2] وفي بعض كتب تاريخ الشيعة أن مهيار أجابه «لا أسب إلا من سبّه الله ورسوله» توفي مهيار سنة 428 هـ[3].

---

(1) أنظر في هذا «لسانيات النص»، مرجع سابق، ص 323، نقلاً عن: علي (عصام عبد) مهيار الديلمي: حياته وشعره، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976 م، ص 155.

(2) لسانيات النص، مرجع سابق، ص 224.

(3) انظر نفسه.

غير أنَّا بعد هذا لا نريد أن نعقد مقارنة مفصلةً بين مهيار الديلمي، ومهيار الدمشقي، بل كل ما يهمنا هو أننا نجد سمات قوية تجمع بين الاثنين هي[1]:

- الشعر.
- النزوح[2].
- رفض العصر.

وعلى الرغم من أن هذه السمات المشتركة قد قرّبت هذا من ذاك، وجعلته يتخذه قناعاً من أقنعته الهامة، إلا أنها لم تستطع ـ مع ذلك ـ أن تفرض حضورها ـ بما هي علاقة بين متماثلين، أو بما هي هوية مركبة ـ في عالم النص المهياري. فهي أي هذه السمات وإن نجحت في أن تكون وراء عملية الاختيار، «اختيار القناع» المماثل في هويته لهوية الشاعر، إلا أنها قد أخفقت في أن تكون وراء عملية الاستخدام للقناع. فهذه العملية قد ظلت خاضعةً لإرادة السيطرة والتعالي، محكومة بمنطق السلطة والقمع فأدونيس قد يختار القناع بمقتضى وعيه بالمثيل المجانس، ولكنه لا يستخدم القناع الذي يختاره إلا بمقتضى وعيه بمركزية أناه، وضرورة سيطرتها على العالم، بما في ذلك عالم القناع نفسه، ولذلك فهو لا يستدعي القناع ـ مهيار، ليتماهى به، بما هو عالم، أو بما هو ممثل لتجربة تاريخية تتناغم مع تجربته المعاصرة، بل ليستخدمه بما هو أداة مناسبة للتعبير عن تجربته الواصفة هويته الجاهزة.

غير أن الأمر قد يصبح أكثر وضوحاً، بعد أن نعرض لأنموذجي القناع الآخرين: أنموذج القناع الشخصي ممثلاً بالرمز «عليّ»[3]، وأنموذج القناع التاريخي، ذي الهوية المتناقضة مع هوية الشاعر، ممثلاً بـ «الحجاج» فقد نكتشف أن العالم الذي يحيل عليه الشاعر عبر هذين القناعين الرمزيين،

---

(1) أنظر هذه السمات في «السانيات النص»، ص 324.

(2) فأدونيس ـ كما نعلم ـ قد نزح من دمشق إلى بيروت عام 1957 م ويأتي استخدامه لهذا القناع بعد عملية النزوح تلك.

(3) الذي طغى استخدامه في ثلاثة من أهم أعمال أدونيس، هما: «هذا هو اسمي» و«مفرد بصيغة الجمع» و«المطابقات والأوائل».

المختلفين، إنما هو العالم نفسه الذي ما فتئ الشاعر يحيل عليه عبر القناع مهيار، بل عبر كل الأقنعة الرمزية الأخرى، ليس هذا فحسب، بل قد نكتشف أن طريقة الشاعر في الإحالة على ذلك العالم إنما تتخذ المنحى نفسه الذي سارت عليه طريقة الإحالة على عالم التجربة القناعية بمهيار.

ولكي نتحقق من ذلك، فإن علينا أن نبادر بعرض ما تقوله النصوص نفسها عن عالم ذينك القناعين، وطريقة الإحالة عليه عبر قناعية كل منهما، بادئين بما تقوله المقاطع الآتية عن عالم «علي» القناع الرمزي لأدونيس:

1 ـ وعليٌّ فاتحٌ أحزانَه
لبهاليل الشقاء
للذين استنسروا وانكسروا. . .
عليٌّ لهبٌ
.ساحرٌ مشتعلٌ في كلّ ماءْ
عاصفاً يجتاحُ ـ لم يترك تراباً أو كتاباً
كنس التاريخ غطّى
بجناحيه النّهارْ[1].

2 ـ. . . وعليٌّ عاشقك المجنون يؤصل في ظلماتك دَربَهْ
ولهذا، يرسمك امرأةً
ويحيطك جنساً
ويزاوج بين الحبّ، وهذا العصر، ويعلن: صار
الحبُّ فضاءً،
واجتاحته رياح الرغبة
قم، يا قيس تَرَصَّد ليلى
قم، يا قيس، التاريخ ركامُ
والحاضر وحشٌ

---

(1) هذا هو اسمي، جـ 2، ص 275.

تتلبّسه خرقٌ وعظامُ[1].

3 ـ خرجَ عليٌّ

يستصحبُ

شمسَ البهلول دفتر أخبارٍ تاريخاً سِرّياً للموت

يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء[2]

4 ـ خرج عليّ

يرسم حقل خطواته سنابلَ شجراً ينابيع

تلاحقه روح غابةٍ

هنا

. . . .

خرج عليّ

. . . تناسلي يا سلالتي في خطايَ أنا الطالع من لوعة

الرفض تُهجّج عيناي خارج عينَيَّ وأسكر بأشلائي

أنا الطفل يستنجد الفراشات[3]

5 ـ انكسر عليٌّ كضوء ينكسر

وبقيت كلماته تهذي وتطوف

وبقي هباؤه

يرسم انحناءة الشمس[4]

فماذا تقول هذه النصوص عن عالم «عليّ» قناع الشاعر الرمزي؟ وكيف تحيل عليه؟!

---

(1) قصيدة بابل، المطابقات والأوائل، جـ 2، ص 264.

(2) تكوينات: «مفرد بصيغة الجمع» الأعمال، جـ 2، ص 497، 498.

(3) نفسه، ص 527، 528.

(4) نفسه، ص 661.

تحيل هذه النصوص على عالم للرمز «عليّ» لا يكاد يختلف، عن عالم مهيار، الذي ارتأيناه آنفاً. فهو ـ شأن عالم مهيار:

- عالم مفرد، لا مركب، لأنه ـ أيضاً ـ من إنتاج الواحد، لا المتعدد، السلطة، سلطة عليّ، على العالم، لا العلاقة، علاقة عليّ بالعالم. يؤكد هذا مركزية الرمز «عليّ» بما هو فاعل وحيد في عالم هذه النصوص بل وفي بناها اللغوية. فـ «عليّ» «فاتح أحزانه..»، وعاصفٌ يجتاح...، كنس التاريخ... غطّى... الخ» و«علي يؤصل في... ويرسم... يحيط... يزاوج...» و«يعطي، يجوهر، يغسل... الخ» وحتى في حالة الانكسار، انكسار عليّ[1]، فإنه ـ مع ذلك ـ يظل هو الفاعل في العالم أيضاً، لأنه «ينكسر» لكن بفعل نفسه، لا بفعل غيره[2]، وبفعل نفسه، الخالق ـ عبر كلماته التي تهذي وتطوف ـ وجوده (العاكس ضوءه) من جهة، ووجود الحرية ـ الشمس التي يرسم انحناءاتها من جهة ثانية.
- وعالم للفعل، لا للانفعال، أو التفاعل، لأنه من إنتاج فاعله الوحيد «عليّ» مجسداً سلطته على العالم، وسيطرته عليه، لا علاقته بالعالم، وانفعاله به، ويبدو هذا واضحاً، لا سيما في المقطع الثاني، حيث يشير هذا المقطع ـ ولأول مرة ـ إلى عالم الأصل فيه، أن ينهض على علاقة العاشق (علي) بمعشوقه ـ الآخر (أنتِ) (وعليّ عاشقك المجنون) لا على سلطة العاشق، وقمعه لمعشوقه.

غير أن ما حدث ـ في هذا المقطع ـ هو العكس تماماً، فـ «عليّ» الذي أعلن ـ في البداية ـ عشقه حتى الجنون للآخر (أنتِ) لم يمارس ـ مع ـ معشوقه ـ الآخر فعلاً يجسد علاقته به، بل قام بفعل ـ في ـ الآخر يؤكد سيطرته عليه، وقمعه له، وتحوّل الآخر، في منظوره ـ من ثم ـ إلى مجرد «أداة» أو «إمكانيّة عالم» يؤسس من خلالها وجوده الممكن (يؤصل في ظلماتك درَبه)، ويعيد خلقها، أو تشكيلها على نحو يحقق له الإغراء

---

(1) وهي الحالة الوحيدة التي برزت خلال رحلتنا مع الشاعر في كل النصوص القناعية سواء منها القناعية بـ «مهيار» أم بـ «عليّ».

(2) فهو «ينكسر» هكذا «دون إشارة إلى من كسره، أو إلى فاعل الكسر»، أو إلى القوة الكامنة وراءه على نحو يؤكد أنه هو فاعل الكسر، لا سواه.

بالتوحد معها (يرسمك امرأة. . . يحيطك جنساً. . .).

- وعالم للفعل الخارق، لا «الواقعي»، لأنه من إنجاز الفاعل الخارق «عليّ» كشفاً عن هويته الخارقة، بوصفه الموجود الخارق (لهب، ساحر) الذي يقوم في أصل كينونته شرطُ الفعل، فعل ماذا؟ فعل الخلق = إعادة الخلق، أو التغيير، اللذين ارتأيناهما سابقاً في عالم مهيار. فعليّ هنا يمارس ـ مثل مهيار ـ فعلاً في العالم من شأنه أن «يخلق» و«يغيّر». يخلق ماذا؟ ويغيّر ماذا؟ يخلق وجوده، ويغيّر العالم. وفيما يتعلق بعملية خلق الوجود، فإن «عليّ» يخلق وجوده ـ في عالم الشعر، المرموز له بـ «الماء ـ يشتعل فيه[1]» في المقطع الأول، وبـ «الأنثى»[2] ـ «يؤصل في ظلماتها درّبه» في المقطع الثاني، وبـ «حقل خطواته ـ يرسمه سنابل. . . الخ» في المقطع الثالث. وهو ـ أي عليّ ـ يخلق وجوده في هذا العالم انطلاقاً من هويته الرافضة للعالم، من جهة (أي من كونه لهب)، ومن قدرته الخارقة ـ كساحر ـ على تحويل العالم، ومنحه صوراً جديدة تبرزه على خلاف ما هو عليه في الواقع، من جهة ثانية.

أما فيما يتعلّق بعملية تغيير العالم ـ وهي عملية مترتبة على عملية الخلق الأولى، ومنبثقة عنها ـ فإن عليّ يفجّر العالم، لكن بتفجير مقوماته الكينونية، والتارخية من ناحية ـ فهو «يجتاح» «التراب» تراب الخلقة أو الكينونة، و«الكتاب» «كتاب التاريخ الذي يكنسه». وبإخضاعه ـ من ناحية ثانية ـ لعملية تحويل دائمة، يتم بمقتضاها «جوهرة العارض» و«غسل الماء» و«منح الوقت لما يجيء قبل الوقت لما لا وقت له. . . الخ». هذا هو عالم «عليّ» أدونيس، كما تحيل عليه هذه النصوص. فماذا نرى في هذا العالم؟ ـ هل نرى في هذا العالم الأدونيسي، المحال عليه ـ أو فلنقل، المنظور إليه من خلال القناع الرمزي «عليّ» ما يجعله عالماً مختلفاً عن العالم الأدونيسي، المنظور إليه من خلال القناع التاريخي «مهيار»؟ هل بين العالمين من الفرق أو الاختلاف، أو على الأقل، من التمايز، ما يسوّغ جعلهما، أو النظر

---

(1) فالماء ـ عند أدونيس ـ رمز يحيل على عالم الشعر، الرافض، أو المتجدد بوصفه خالقاً للعالم.

(2) وهي رمز الممكن ممثلاً باللغة عند أدونيس.

إليهما بوصفهما عالمين من الفرق أو الاختلاف، أو على الأقل، من التمايز، ما يسوّغ جعلهما، أو النظر إليهما بوصفهما عالمين مختلفين لأدونيس: عالماً نظر له أدونيس من زاوية «عليّ» وآخر نظر له من زاوية «مهيار»؟ بمعنى آخر أكثر تحديداً، هل نجد في أيّ من العالمين، أو كليهما، ما يشير إلى هوية أخرى سوى هوية أدونيس، الفارضة سلطتها على العالم، بما في ذلك عالم القناع نفسه؟ ومن ثم فهل في عالم مهيار الأول، أو في عالم عليّ الثاني ما يشير ـ ولو من طرف خفي ـ إلى هوية أي من «مهيار»، أو «عليّ»[1] بوصفهما قناعين رمزيين لهما هويتهما التاريخية؟ ـ أو بتعبير آخر: هل استطاع أي من «مهيار»، أو «عليّ» أن يقول لنا ـ من خلال هذا العالم الأدونيسي ـ شيئاً ـ أي شيء ـ عن هويته التاريخية، أو الواقعية؟

لقد كان الفعل الأدونيسي ـ لا أقول من الشمول والطغيان ـ بل من القوة والبطش، بحيث استطاع أن يفرض شروطه على كل شيء تقوله التجربة، ليخرس بصوت أدونيس كل صوت لسواه، وليستلب بهويته كل هوية لكل موجود سواه. مما أحال التجربة الأدونيسية إلى ساحة للقمع والاستلاب، قمع العالم، واستلاب هوية كل موجود مستخدم في التجربة، بما في ذلك الموجود الرمز القناعي، الذي استلِبت هويته التاريخية، أو الواقعية، هو كذلك، ليبدو، وقد غدا مجرد «أداة» من أدوات التعبير أو مجرد تقنية من تقنيات الكشف عن الهوية الجاهزة لأدونيس[2]. الأمر الذي يعني تحوّل كل من «مهيار» و«عليّ» في نصوص أدونيس هذه، إلى مجرد «أدوات»، وأدوات للوصف؛ وصف عالم الهوية الجاهزة، أو المغلقة، لا

(1) لاسيما وأن «عليّاً» رمز إشكالي، أو مراوغ، فهو يمكن أن يشير إلى شخصية تاريخية، قد تكون شخصية الإمام علي بن أبي طالب، وقد تكون شخصية علي ابن الفضل القرمطي، وقد تكون شخصية أخرى سوى هاتين الشخصيتين.

(2) لأن من مقتضيات الاستخدام القناعي ـ في تقديرنا ـ قيام علاقة بين الوجه المستخدِم ـ بالكسر، للقناع، والقناع المستخدم في التجربة أساسها التفاعل، لا السيطرة. والتفاعل الذي قد يصل إلى حد «التماهي» تماهي الوجه بالقناع، ومن ثم إلى درجة «التقمّص»، وليس التفاعل الذي يقف عند حد الاختيار، اختيار القناع، ولا يتجاوز ذلك من ثم، إلى عملية الاستخدام للقناع.

أدوات لتجسيد عالم الهوية المفتوحة. أي تحوّلهما ـ بمعنى آخر ـ إلى مجرد «دلائل» تشير دلالاتها إلى عالم محدد هو عالم أدونيس، المفروض بسلطة الأيديولوجيا أيديولوجيا الهوية الجاهزة، لا بمنطق الواقع المفتوح، أو المتحوّل.

وليس شيئاً أقوى دلالةً على هذا من استخدام الرمز التاريخي «الحجاج»، فقد أكدت عملية استخدام الرمز التاريخي «الحجاج» في المقطع الآتي[1]:

(ليس له وراءْ
يرفض ثديَ أمّه:
كان اسمه الحجّاجْ.
وثقبوا وراءَهُ
وذبحوا فأراً
ودهنوا بدمه الحجّاجْ
وذبحوا تيساً ودهنوا بدمه الحجّاجْ
فالتذ بالدماءْ
صارت له رضاعةً وأمّاً.
واستطرد الراوي:
... وصعد المنبرَ في يديه
قوسٌ، وفوق جبهته لثامْ
وقال، بالسهام والقناع، لا بالصوت والكلامْ:
«أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا......
... أنا هو السؤالُ والنبراسُ
أنا هُوَ الفرّاسُ...
ويلٌ لمن يكون من فرائسي...)
وزُلزلَ المكانْ

(1) «مرآة الحجاج»، «المسرح والمرايا»، الأعمال، جـ 2، ص 82، 83.

واهتزّت البلادُ مثل شَجَرَهْ
وسقط المسجدُ مثل ثمرهْ
وسقط الزمانُ.

على أن الحجاج ـ وهو الشخصية التاريخية، المناقضة هويتها ـ على الأقل، كأداة قمعية للسلطة الأموية ضد الشيعة ـ لهوية أدونيس، الذي يبدي ميولاً نحو الشيعة من جهة، ويرفض السلطة والقمع أياً كان شكلها ومصدرها من جهة ثانية ـ قد طالته، هو الآخر، عملية الاستلاب الأدونيسي، فأصبح لا يعني شيئاً في سياق التجربة الأدونيسية، أكثر من دلالته، بما هو دال ـ مجرد، أو مسلوخ عن سياق دلالته التاريخية الأولى ـ على ذلك العالم الأدونيسي نفسه، الذي طالما دلنا عليه أدونيس لا فقط عبر دلالة كل من مهيار، وعليّ عليه، بل عبر دلالة كل الدلائل الأخرى التي استدعاها أدونيس إلى تجربته، سواء منها الدلائل الرمزية أم الإشارية. ومن هنا فنحن في «مرآة الحجاج» هذه، لا نرى وجه الحجاج، أو وجه أدونيس ممزوجاً بوجه الحجاج، بل نرى وجه أدونيس، وقد غطّى، أو حجب عنا وجه الحجاج، بحيث غدونا لا نرى منه ـ أو من هويته، إلا أنه صعد المنبر ملثماً ليقول لنا بيته الشهير:

أنا ابن جلا . . . الخ

أما ما نراه في هذه المرآة ـ فيما عدا ذلك ـ فلا يمثل ـ في حقيقة الأمر ـ إلا وجه أدونيس، ووجه أدونيس فقط ـ بقسماته وملامحه ـ كما ارتأيناه في مرآة كل من «مهيار» و«عليّ»، وكما نرتئيه ـ هنا ـ في مرآة الحجاج هذه. فمعلوم أن هذه المرآة، إنما تقدم لنا وصفاً لما عليه هويّة الوجود الأدونيسي، فهي تصف هذا الوجود بكونه وجوداً من شأنه:

- أنه يعلو ـ باستمرار ـ على الماضي، أو الواقع، باتجاه المستقبل بحثاً عن الممكن الهارب، دائماً أبداً («ليس له وراء» و«ثقبوا وراءه»).
- وأنه يعلو، على مرجعية القبول، والتسليم، باتجاه الرفض، والتجاوز، بوصفهما مرجعية بديلة عن مرجعية السلطة، من أي نوع كانت، فأدونيس «يرفض» «ثدي أمه» أي أن يستمد وجوده من موجود آخر، أو من سلطة أخرى سوى سلطته هو ـ بما هو موجود رافض ـ على وجدوه. فهو

الموجود المحصّن[1] أو المسكون بها جس الرفض والتجاوز، أو الثورة والهدم (يلتذ بالدماء، وتصير له الدماء رضاعةً وأماً).

- وأنه يعلو ـ على عالم اللاّفعل خارج الرؤيا ـ باتجاه عالم الفعل في الرؤيا التمردية. فأدونيس كما يقول عنه الراوي[2] في استطراده ـ يعلو (يصعد) إلى «عالم القول» (منبر المسجد) ليقول، من هذا العالم رؤياه (لأنها رؤية من خلف اللثام) لعالم الوجود ـ في ـ المسجد، المراد تفجيره، بمعنى أنه يتحوّل عن عالم الوجود ـ «في ـ المسجد»، حيث القبول والتسليم، أو الخضوع وتلقي القول، ليفجره من عالم الوجود ـ «في ـ المنبر» (منبر المسجد) حيث الرفض، وقول القول المزلزل (للمكان، البلاد، المسجد) لأنه القائم على الايحاء، لا المباشرة، والإسرار بهوية الرفض والهدم، لا الإفصاح عنها (قول بالسهام والقناع، لا بالصوت والكلام)، كما أنه ـ فضلاً عن ذلك ـ المتضمن سؤال الوجود الباحث عن الوجود، أو المتطلع إليه ليكون أدونيس بهذا قد استدعى من الحجاج التاريخي مجرد فعله، وفعله الجزئي فقط، أي فعل الحجاج مسلوخاً عن كينونة الحجاج بما هو فاعل، من جهة، ومنتزعاً من سياقه التاريخي، القمعي الذي انوجد فيه، أو تحقق لأجله، من جهة ثانية ـ ليجعله أدونيس ـ من ثم ـ معادلاً لفعله في العالم، المجسد هوية وجوده، على النحو الذي رأينا.

وهكذا يكون أدونيس قد فرض سلطته على عالم تجربته، اختياراً لما يشاء من الأقنعة والرموز، واستخداماً لها كما يشاء، أو بالأحرى كما تشاء

---

(1) أي ضد الخضوع والقبول، وتأتي فكرة التحصين من فكرة الذبح والفداء ذبح الفأر والتيس، ودهن الحجاج بدمهما فداءً له، أو تحصيناً له ضد إمكانية القبول والتسليم.

(2) ويبدو أن أدونيس يحاول ـ بتحوّله من القول بلسانه مباشرة إلى القول بلسان الراوي (واستطرد الراوي) أن ينقلنا في عملية وصفه لهويته من وصف ما هي عليه هويته في الأصل، إلى وصف ما تكون عليه هويته في التجربة، أو من وصف هويته كما هي في أصل الفكر، أو كما ينبغي أن تكون عليه في حال التحقق، إلى وصف هويته، كما هي كائنة، أو في حال تحقق. بمعنى أنه يريد أن يقدم لنا نفسه وهو في حالة فعل يجسد هويته، لا في حالة وصف مباشر لهويته، ولذلك فهو يتخلى عن وظيفة الوصف، بعد أن تخلى عن عملية سرد الكلام، لتغدو هذه الوظيفة من مهمة الراوي، الذي هو في حقيقة الأمر أدونيس نفسه.

له هويّته الجاهزة، المحدّدة، في فكر الوجود، أو رؤية الوجود، كما هي في فلسفة الآخر. مما يضعنا في تجربة أدونيس هذه أمام عملية استلاب شاملة تعرّض لـها كل موجود من موجودات عالم التجربة الأدونيسية، بما في ذلك الموجود الرمزي التاريخي، الذي استحال في تجربة القمع والاستلاب الأدونيسي هذه إلى مجرد «أداة» للوصف، أو للكشف عن هوية أدونيس الجاهزة. بل لقد استحال، في كثير من الأحيان ـ لا سيما الرمز الشخصي أو التاريخي المتجانسة هويّته مع هوية الشاعر ـ كما في مهيار وعليّ إلى مجرد أداة لغوية أو إلى مجرد مرادف لغوي لاسم الشاعر. فأدونيس وهو المسكون ـ حقيقةً ـ بهمّ الكشف عن هوية وجوده الجاهزة قد ظلَّ يكشف عن هويته تلك، بلسانه كمتكلم، أي بضمير التكلّم (أنا): حيناً وبلسان غيره، «مهيار، عليّ، الحجاج. . . الخ» حيناً آخر. وقد يؤكد هذا ـ فضلاً عن أحادية الفاعل في بنية الخطاب ـ أن الصيغة السردية للخطاب الواصف، قد أخذت ـ كما رأينا في كل النصوص القناعية التي تناولناها، شكلاً واحداً، وهو شكل السرد على لسان الغائب: اسماً للرمز، مهيار، عليّ، أو ضميراً عائداً عليه. وهو ما يؤكد ـ على مستوى آخر ـ إنسجام بنية الخطاب الأدونيسي، التي يهيمن عليها صوت أدونيس، الراوي الواحد الوحيد لعالم الخطاب، والفاعل الواحد الوحيد في عالم الخطاب، ولذلك فهي بنية مستقيمة تخلو من التناقض، كما تخلو من التوتر والصراع.

ثانياً: المفارقة الرومانسية

«الكون مشهد يمنحه الإله لنفسه»

وخلافاً لتجربة التيار الأول التي ظلت تنهض من مفارقة درامية أساسها مأساوية العلاقة المباشرة، بين الذات الشاعرة والعالم، تنهض هذه التجربة على مفارقة غنائية أو رومانسية، أساسها قمع السلطة، سلطة الذات الشاعرة على العالم، وسيطرتها عليه. حيث الذات الشاعرة، في تجربة هذا التيار، هي صانعة المفارقة وهي مراقبتها في آن. ولذلك، فضيحة المفارقة، في هذه التجربة، ما عادت الذات الشاعرة، بل العالم، عالم التجربة، موضوع السيطرة والقمع. بمعنى أن المفارقة ـ ونعني بها مفارقة الكشف عن الوجود

طبعاً ـ لم تبقَ نابعةً من موقف للموجود ـ الضحية، تفرضه ضرورة علاقته المباشرة ـ الآن ـ هنا ـ بالعالم، بقدر ما أصبحت ناتجة عن موقف للموجود ـ السلطة، يمليه منطق الرؤية المحددة، الجاهزة للعالم. فمن خلال هذه الرؤية المحددة، الجاهزة، تفيض المفارقة الرومانسية، ويتجسد الموقف الغنائي من الوجود، والعالم.

وقد تجلى هذا من جهة أن الموجود الشاعر، وقد تعالى ـ بمقتضى وعيه بأيديولوجيا الوجود الجاهزة ـ على معضلة الخلاص الوجودي ـ في ـ عالم الواقع المأساوي، وتملكه ـ من ثم ـ شعورٌ عميق بإمكانية، التحقق. والخلاص بل بضرورتهما، في عالم بديل ممكن، هو عالم الشعر، ـ قد ظل يسكنه همّ واحد، ووحيد، هو همّ التحقق والخلاص، في ذلك العالم الممكن، إنطلاقاً من رؤية الوجود الجاهزة. بمعنى أن الموجود الشاعر قد ظل يواجه ـ في هذه التجربة ـ مشكلةً محددة الأبعاد، جاهزة الحلول. فهو يواجه مشكلة وجوده الخاص، أو المحدد بكيفيّة تحقق خاصة (تحددها رؤية الوجود الجاهزة) في عالمه الخاص أو المحدد بعالم الشعر. وذلك بالإلحاح الدائم على التحقق بتلك الكيفية المحددة، في ذلك العالم المحدد. وهو ما وضعنا في هذه التجربة أمام عملية التزام صارمة: التزام بالكشف عن وجود الموجود الشاعر، موضوعاً وحيداً للتجربة من جهة. والتزام بالرؤية الجاهزة للوجود رؤية وحيدة للوجود في التجربة من جهة ثانية. فما يطالعنا في تجربة هذا التيار، هو، دائماً ـ الموجود، أدونيس أو حداد، أو الخال، الملتزم بالكشف عن وجوده، وفق رؤية الوجود في فلسفة غيره. ولذلك، فهو الموجود الممتلئ ثقة وطمأنينة بإمكانية التحقق والخلاص عبر ما التزم به من رؤية جاهزة للوجود في العالم. يؤكد هذا أن ما تحيل عليه هذه التجربة ـ لا سيما تجربة أدونيس وحداد ـ هو، دائماً، ذلك الوجود الخارق الذي يتحقق ـ باستمرار ـ للموجود الشاعر. إنه تلك الإمكانية الخارقة في التحقق والتحقيق، التي ألحت التجربة على الكشف عنها، وعملت ـ من ثم ـ على تعميمها إلى درجة تبدت معها، وكأنها قد غدت إمكانيّة مطلقة. وهو الأمر الذي يعني أن صورة المعاناة، معاناة الكشف عن تلك الإمكانية الخارقة ـ قد ظلت عاجزة عن الظهور في هذه التجربة، إلا بمساعدة وسيط ـ من فكر

الوجود ـ بين العالم الموضوعي، والموجود الشاعر، وهو الوسيط الذي ما فتئ «يضيّق» مجال استيعاب الشاعر للعالم، لتغدو المعاناة التي تكتسب صفتها الموضوعية في الصورة، مجرد قناع مقدم ينظر الشاعر من خلاله إلى العالم. الأمر الذي جعل استيعاب الشاعر للعالم استيعاباً غير حر، بل بصورة مقيدة، ومشوّهة، أي مع تساقط العديد من الألوان، لأنه إنما يتم عبر مصفاة ألوان[1] إنه استيعاب محكوم بمنطق الرؤية الجاهزة للوجود والعالم. مما يدفعنا إلى القول، إنه قد طغى في تجربة هذا التيار، همّ الكشف عن الفكرة المجردة من فكر الوجود، على همّ الكشف عن الحالة الكيانية التي يعانيها الموجود الشاعر. فالقصيدة ـ هنا ـ تكشف عن «عالم فكر الشاعر» لا عن «عالم نفسه» أو روحه. ولإيضاح هذا يمكن القول، إن الموجود الشاعر، في هذه التجربة، قد ظلّ يتحوّل إلى التجربة لمواجهة مشكلة «اللاّوجود»، خارج عالم الشعر، ولكن ليجد نفسه، في التجربة ـ وقد أصبح في مواجهة مشكلة أخرى تتعلّق بعالم الوجود الشعري نفسه. بمعنى أنه قد ظل يتحوّل من طرح مشكلته على الشعر، قبل التحوّل إلى التجربة، إلى طرح مشكلة الشعر نفسه على التجربة بعد التحوّل إلى التجربة. وهو الأمر الذي جعل من التجربة الأدونيسية، تجربة تأمل للشعر: ماهيته، أهميته، دوره أو وظيفته. . .

فالشعر، في منظور هذه التجربة ـ إنطلاقاً من هيدجر ـ «تأسيس للوجود، بواسطة الكلام»[2] ونظراً «لأن الموجود، وماهية الأشياء لا يمكن أن ينشأ عن حساب سابق، أو يشتق من الموجود المعطى فعلاً، فينبغي أن يخلق ويعطى في حرية. وهذا الإعطاء الحر هو التأسيس»[3].

---

(1) أنظر في هذا (نيكوف) ف. د. سكفوز، الشعر الغنائي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط الثانية، 1986 م، ص 26، 27.

(2) أنظر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقيا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط ثانية، 1974 م، ص 150.

(3) أنظر: نفسه.

ومن ثمّ كان الشعر هو التسمية المؤسسة للآلهة، ولماهية الأشياء، والإقامة شعرياً على الأرض معناها ـ كما يقول هيدجر أيضاً ـ أن نصمد في حضرة الآلهة، وأن يهاجمنا القرب الجوهري للأشياء[1].

وإذا كان الشعر، هو التسمية المؤسسة للوجود والعالم، لا بواسطة الكلام أياً كان، وإنما بالكلام الذي يضع كل ما يوجد منذ البداية، موضع الكشف ـ فإن الشعر لا يتلقّى اللغة بما هي مادة، يحدث فيها عمله، وتكون تحت تصرفه، بل على العكس ـ الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة[2]. فلغة الشعر، لا تمتلك قدرتها على التسمية للوجود، أو للآلهة، إلا لأن الآلهة أنفسهم، هم الذين يدفعون الشعراء إلى الكلام[3]. فالإشارات ـ على حد تعبير هيدرلن ـ هي منذ العصور الغابرة، لغة الآلهة[4]. و«تتألف لغة الشاعر من تصيّد هذه الإشارات ليجعل منها، بعد ذلك إشارات يخاطب بها الناس، وهذا التصيد للإشارات ـ حسب هيدرلن ـ عبارة عن تلقٍ، ولكنه، في الوقت نفسه موهبة جديدة، إذ يميّز الشاعر، في هذه الإشارات الأولى، المتحقق فعلاً، ويضع متجاسراً في قوله ما لمحه، لكن يتنبأ بما لم يتحقق بعد»[5]، فالشاعر، حسب هيدجر ـ «يقيم في منزلة بين المنزلتين، بين الآلهة، وبين الشعب، إنه، ملقىً خارجاً، jete hors، ملقى بين هاتين المنزلتين، الآلهة، والشعب، ولكنه في هذه المنزلة الوسطى، وفيها وحدها بالذات، يتحدّد من هو الإنسان، وتقرّر آنيّته»[6].

وهكذا يقيم الإنسان شعراً، على هذه الأرض، في حضرة الآلهة، ولذلك فهو في هذه الأرض، لا ينطق ـ حسب أدونيس ـ إلا بما هو وحي الآلهة، أي بالخارق والمعجز (حم آلم) الذي يغلب على الموجود الشاعر

(1) أنظر: نفسه، ص 151.
(2) أنظر: نفسه، ص 152.
(3) أنظر: نفسه، ص 155.
(4) أنظر: نفسه.
(5) نفسه.
(6) أنظر: نفسه، ص 156.

قوله، مما يجذبه إليه جسده، أي شهوته في قول المكبوت في عالمه اللاّواعي[1]:

حم، آلم
حيث أفرغ قلبي من أخبار الغير
أمحو الحدود
أقيم في المطالع
أغيب كثيراً، أحضر قليلاً
لكي أحضر ولا أغيب
وتكون أشيائي مرموزه
ولست أنا من ينطق بها
بل
حم، آلم
ولست ينا من يكتب.
لا أكتبُ أهذي بحالي وشأني
أقولُ ما يغلبُ علي
وما يجذبني إليه جسدي.

كما أن من شأن الموجود الشاعر، المقيم في حضرة آلهة الشعر، ألا يرى من العالم إلا ما تقرُّ له عينُه، مما هو موجود، أصلاً ـ لأجله، في سبيل تحقيق وجوده. وقد تجلّى هذا العالم في تجربة حداد التي تضمنتها بعضُ أعماله المتقدمة زمنياً ـ لا سيما ديوانه «القيامة»[2]، حيث الشاعر حداد في تجربة هذا الديوان، قد بدا مستسلماً لعالم مرئياته مما تعرض عليه الآلهة، في ملكوت عالمها الخارق، بمعنى أنه غدا لا يرى من العالم، في تجربته هذه، إلا ما عرضته الآلهة لأجله، ولذلك، فقد بدا الموجود الشاعر، في هذه التجربة، بما هو الموجود المأخوذ بيده ـ دائماً ـ إلى الرؤيا، أو من حيث هو الموجود الرائي، ولكن عبر «آخر» دليل يتقدّمه في ملكوت ذلك

---

(1) «سيمياء» مفرد بصيغ الجمع، الأعمال الشعرية الكاملة، جـ 2، ص 714.

(2) الصادر عن دار الكلمة للنشر، بيروت، في 1980 م.

العالم الخارق: يطلب إلى هذا الموجود الرائي التحوّلَ إلى ملكوت ذلك العالم (الحلم) فيتحوّل[1]:

تعال أريكَ أمانيكَ تصير

أريكَ خيالاً كنتَ تراه وتحلمُ

. . . .

هاتِ تعالَ أريك المعجزَ والشيء المكنون

أريكَ الشيء الساكن والمسكون بتوق البدء

ويأخذ بيده ـ خلال رحيله في أرجاء ذلك العالم يزيح عن طريقه العوائق، عوائق الحيرة والخوف، بأن يثبّته في موقف الحيرة ويقويه في موقف الضعف[2]:

وقفتُ

فهذي الأرض الرخوة لا تحملني

وقفتُ

الأرضُ الرخوة تُرخي تربتها وتسوخُ

تسوخُ

تسوخُ

وتهملني

من يمشي فوق الرخوِ بلا خوف

تعال

ستمشي من غير مخاف فوق الرخوِ وفوق الماءِ

ستمشي

أنت الشيءُ الموغلُ في المعجز والمدهش

أنت الشيء الشاردُ من شبح الأشكال المألوفة

تمشي فوق الرخو

---

(1) أنظر نفسه، في النار، ص 11.

(2) نفسه، «في التراب»، ص 15، 16.

تقدم فتململتُ

تقدّم فتلقفتُ

أخذت بيدي

تعالَ تَعالَ

ففي حين (يقف) الموجود الرائي، أو يتوقّف عن مواصلة الرحيل على أرض الآلهة، في ملكوت عالم الرؤيا الخارق، خوفاً من هشاشة عالم الرحيل، أرض السير (الرخوة ترخي تربتها وتسوخ)، وشكاً منه في مقدرته على مواصلة الرحيل في ملكوت ذلك العالم الخارق، على تلك الأرض الرخوة ـ يأتي صوت الآخر ـ الدليل «تعال» وما يليه «ستمشي من غير مخاف... الخ» حاثاً الموجود الرائي على مواصلة الرحيل في ذلك العالم، وحاضاً له على استمرار الاقتحام والمغامرة، وما ذلك إلا لأن هذا الصوت، قد جاء ليعيد للموجود الرائي ثقته بنفسه، وبقدرته الخارقة على اقتحام المخاطر في ملكوت ذلك العالم الخارق.

كما أن من شأن هذا الآخر (الدليل) أنّه يُبَصِّر الموجود الرائي، بمواطن السير، ومنافذ الدخول إلى ذلك العالم الذي عرضته الآلهة ـ لأجله، ليُطلعه ـ من ثَمّ بعد ذلك ـ على مفردات ذلك العالم، طالباً منه النظر إليها والتحقّق معها، على نحو ما يبرز المقطع الآتي:

....

تعالَ نرى

فالشمس على باب الفضة تلبس حلتها تنتظرُ

العرسَ

تعال أريك ترى فالشمسُ هناكَ

رأيتُ الشيءَ الحلو يُلوِّحُ لي ففرحتُ لأن

الشيء الحلو

سيعرفني

مددتُ يدي والريش البادئ يحنو يحتك

ويلبسني

أدخل فدخلت رأيت زجاج الشمس يداعبني
فدنوتُ
كان الوهجُ يؤجُّ دخلتُ زجاج الشمس
وكان زجاج الباب دخلتُ
رأيتُ الجوهرة الحمراء وراء الباب وتفتحُ نافذةً
وتوزِّعُ ألواناً تُسرق من أحداق العين
ورأيت حنين النوم يفور كقلب الحب
تعال دخلتُ جحيم الجوهر
. . . .
تعال أريك رأيت شريك الشمس الهمسِ
وكنتُ
كان جناح العصفور دليل الخطو
رأيت سرير الشمس وسيماً كدتُ أضيعُ
كان الجميع هناك
رأيت البشرَ المنذور يزورُ حديقتها ويرافقُ
نبضَ القلب
. . . .

فهو، أي الدليل، يطلب من الموجود الرائي في هذا المقطع رؤية ما هو موجود لأجله مما يستجيب لرغبته في التحقق الحر، المباشر، وقد تمثّل هذا الـ «ما هو موجود» لأجل الموجود الرائي، في «المحبوبة» «الشمس» شمس الحرية، أو شمس الحقيقة، التي تقف مستعدةً (تلبس حلتها) للحظة اندماجها بالموجود الرائي، أو «عرسه بها» (على باب الفضة) في طريقه إلى الممكن في «الشيء الحلو» الذي يعرض للموجود الرائي، وهو في طريقه إلى تلك المحبوبة، «يلوِّح» له، فرحاً به، وإسعاداً له، ومن ثم تحريضاً له على مواصلة الرحيل نحو المحبوبة (الشمس) باتجاه لحظة التحقق معها، أو العرس بها كما يتمثل في «الريش»؛ ريش الكتابة، يجذب الموجود الرائي إلى المحبوبة، ويدفعه نحوها «يحنو عليه» و«يحثك به» و«يلبسه» أي يثير

رغبته في التحقق مع المحبوبة، ويجذبه بقوّة، باتجاه لحظة التحقق معها، أو العرس بها كما يتمثل في «الريش»؛ ريش الكتابة، يجذب الموجود الرائي إلى المحبوبة، ويدفعه نحوها «يحنو عليه» و«يحتك به» و«يلبْسه» أي يثير رغبته في التحقق مع المحبوبة، ويجذبه بقوّة، باتجاه لحظة التحقق المنشود على سرير الحلم، كما يتمثل في «اللغة»؛ لغة الحرية، زجاج الشمس»، التي تغري الموجود الرائي، وتحرّضه (يداعبني) على إقتحام لغة السلطة (زجاج الباب)، والولوج - من ثَمَّ - إلى ما وراء هذه اللغة، السلطة، أو إلى «ما وراء الباب» أو الحاجز، ليجد الموجود الرائي نفسه، وقد غدا في قلب الممكن، عالم الحرية، «الجوهرة الحمراء» (رأيت الجوهرة الحمراء وراء الباب)، حيث يتم للموجود الرائي في شعاب (جحيم) هذا العالم، الدخول في لحظة «الاحتراق»، أو «التطهّر» ومن ثم الوصول إلى لحظة «القيامة» أو «البعث» أو «الفرح»؛ فرح العرس، أو التحقّق مع الحرية (الجوهرة الحمراء) على سرير الشمس.

وهكذا ظلّ الموجود الشاعر، حداد، المقيم في حضرة آلهة الشعر، يتحوّل، في تجربة هذا الديوان، إلى ملكوت العالم الإلهي الخارق، ليتحقّق (يرى) في ملكوت هذا العالم، مع ما تقرّ له عينه، مما أعدّته الآلهة لأجله، مما يستجيب لرغبته في التحقّق الحرّ، المباشر، أي مع موجودات، هي من إيجاد الآلهة لأجله، مما يستجيب لرغبته في التحقّق الحرّ، المباشر، أي مع موجودات، هي من إيجاد الآلهة من جهة، ومن إيجاد الآلهة لأجل وجود الموجود الرائي من جهة ثانية. بمعنى أنها موجودات وجدت خصيصاً لأجل التحقق الحرّ، المباشر، ولذلك فهي، موجودات جاهزة، حرّة، ومطلقة، أو متعالية على الضرورة.

غير أن الأمر، في تجربة هذا التيار - لم يقف عند هذا الحد، فما كان - في تجربة هذا الديوان - من إيجاد الآلهة لأجل وجود الموجود الرائي يغدو - في تجارب لاحقة لشعراء هذا التيار - من إيجاد الموجود الرائي ذاته، لأجل وجوده، هو ذاته. وذلك بعد أن غدا الموجود الرائي نفسه، في تلك التجارب المتطورة - «إلهاً» يخلق وجوده، وعالم وجوده على حد سواء. بمعنى أن الأمر قد تطور - في تجارب هذا التيار - تطوّراً لافتاً. فبعد أن كان

الموجود الرائي ـ كما لاحظنا في تجربة هذا الديوان ـ موجوداً ناقصاً يستمد الكمال، من الآلهة، آلهة الشعر، يقيم في حضرتها، ويحقّق وجوده في عالم هو من صنعها، نجد هذا الموجود الرائي، وقد غدا، هو نفسه ـ في تجارب أخرى ـ موجوداً، كاملاً، أو مطلقاً (إلهاً) يمنح الكمال، أو الوجود لنفسه أو يستمده من نفسه يقيم في حضرة نفسه ويتحقق في عالم هو من إيجاد نفسه، لأجل نفسه، ومن ثم، فقد بدا عالم هذه التجارب، وكأنه ـ حسب تعبير رينان ـ مشهد يمنحه الله لنفسه[1].

وقد تجلى هذا من جهة أن علاقة الموجود الشاعر بعالم وجوده الممكن، قد تبدّت في تجربة هذا التيار، من حيث هي علاقة موجود ممكن ينبثق عنه ـ بشكل تلقائي وضروري ـ شرط إمكانه، أو تحقّقه؛ «بئر» يفيض «ماؤها» في قول الخال[2]:

. . . .
عرفته بئراً يفيض ماؤها
وسائر البشر
تمرُّ لا تشرب منها، لا، ولا
ترمي بها، ترمي بها حجرْ

أو كائن متحرّك، حركةٌ دائمة ولا نهائية، كحركة النهر، في قول أدونيس[3]:

. . . .
وها أنا كالنّهرْ
أجهلُ كيف أمسكُ الضّفافْ
أجهل غير النبع والمصبّ والمطافْ
حيث تجيء الشمسْ.

فهو موجود ممكن، وجوده، كوجود «النهر» ينبثق من ذاته، تحقيقاً

(1) أنظر «المفارقة»، مصدر سابق، ص 123.
(2) «البئر المهجورة»، الأعمال الكاملة، ص 203.
(3) «مرايا الممثل المستور» «المسرح والمرايا»، الأعمال الكاملة، ص 171.

لذاته، ولذلك فهو وجود ممتد وضروري، أو طبيعي، تحققه الحركة، والحركة، الدائمة والدائبة في «المطاف» بين النبع والمصب.

أو «بحر» تتدافع أمواجه وتتلاحق، أي أنه ـ حسب أدونيس ـ على غرار «البحر» يتجاوز «السكون» إلى «الحركة»، أو يخرج من نفسه (في حالة السكون) إلى نفسه (في حالة الحركة ـ الموج)؛ موج الابداع، لكي يظلّ في نفسه[1]:

. . . .

البحر ـ بتموّجه الدائم،

هو الذي علّمه

أن يخرج من نفسه،

لكي يظل في نفسه.

أو «آدم» تخرج من ضلعه ـ أثناء نومه، أي استغراقه في الحلم ـ «حواء» وجوده، أي زوجته شرط تحققه في قول أدونيس أيضاً[2]:

. . . .

لبير لبيرا فالّوس. . .

ـ كيف تزوجتني؟

ـ «كنت أسير وحشياً ليس عندي ما أسكن إليه وأرتاح

فنمت نومةً واستيقظت

وإذا على وسادتي امرأة

تذكرت حواء والضلع الآدمي، وعرفت أنك زوجتي.

ولذلك، فمن شأن علاقة الموجود المبدع، بعالم إبداعه، أو بـ «ممكنات» وجوده في التجربة أنها قد غدت علاقة خالق (إله) تخضع له مخلوقاته: تصغي إلى طلبه حضورَها إليه (بالقراءة عليها أو لأجلها) ـ فتستجيب[3]:

---

(1) «احتفاءٌ به»، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، دار الآداب، بيروت، ط أولى، 1988م، ص 13.

(2) «تحوّلات العاشق»، كتاب التحوّلات، الأعمال الكاملة، ص 26.

(3) أدونيس «احتفاءٌ بأبي لأم» احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 71.

. . . .

أقرأ، وحولي تتجمّع مفردات الطبيعة، ـ

أحشاء المادة تتوافد إليّ،

وأطراف الوقت تمتلئ بالإشارات.

وتحسّ برغبته في التحقّق معها، أو من خلالها، فتبادر بعرض نفسها عليه، طالبةً منه التحقق معها. فـ «الحجر» الممكن، يصبح بأدونيس[1]:

إلهي «أنت غريبٌ أنا سريرك».

و«الأشجار» أشجار اللغة، أو مسمياتها، تغيّر اسمها وتأتي إليه[2] «تراوده» عن نفسه، وتتطلّع إلى لحظة اندماجها به[3].

و«الأشياء» أشياء العالم، بل إن موجودات العالم تعشق مُوجدَها الموجود الشاعر، افتتاناً به، ورغبةً في الاندماج به، ولذلك فالمرأة، اللغة، وهي من مخلوقات أدونيس، «تشتهي أدونيس كما خلقها، وتتوحّد به (تنسكب فيه) كما أرادها، وتدخل في إيقاعه محققةً وجودها في عالم كلماته المغمورة بالحب والتطلع إلى الممكن[4]:

. . . .

يا امرأة

كما خلقتك اشتهيني

كما شئتك انسكبتِ فيّ

تدخلين في إيقاعي

تدهنين ثدييْك بكلماتي وتغرقين في قرارة الحب

حيث أرفع مدينتي وأحيا.

إنها ـ بتعبير آخر لأدونيس ـ تعشقه، ويشتعل وجهها ـ حيث تراه ـ

(1) «فصل الحجر» أقاليم النهار والليل، الأعمال الكاملة، جـ 1، ص 565.

(2) «الإله الميت»، أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الكاملة، جـ 1، ص 327.

(3) «رؤيا»، نفسه، ص 376.

(4) «تحوّلات عاشق»، ص 525.

اشتهاءً له، وشوقاً جامحاً إليه[1]:

. . . .

. . . جسدٌ،

أجمل بيت يسكنه الخيال.

. . . .

يتشرّد نظري في أنحاء جسدها، ـ

أوسع المحيطات

جسدُ امرأة عاشقة،

حين تراني يشتعل وجهُها، ـ

أنا نارُه الباطنة.

غير أن من شأن هذا أن يؤكد أن موجودات العالم الممكنة، ـ الخاضعة للموجود الشاعر، والعاشقة له ـ قد استحالت ـ في منظور هذه التجربة ـ إلى مجرد «مراءٍ، أو مجالٍ» لتجليات خالقها الموجود الشاعر، بمعنى أن الموجود الشاعر، وهو الموجود الخالق، قد ظلّ يتحوّل إلى التجربة ليخلق من جهة، وليتحقّق فيما يخلق من جهة ثانية، يخلق إمكانات وجوده، ليتحقّق من خلالها وجوده الممكن. ولذلك فهو لا يخلق إلا الضروري من جهة، وإلا الضروري والمناسب من جهة ثانية. بمعنى أنه ظل يخلق المحدد، أو ما هو ضروري، مما يمثّل شرطاً ضرورياً لتحقّقه في التجربة من جهة و«المحدد» أو «الضروري» بوصفه «أداة» وأداة مناسبة تستجيب لغايته من الخلق، أو لرغبته في التحقّق، في التجربة من جهة ثانية. وهو ما يفسّر لنا تركيز عملية الخلق، في هذه التجربة، على موجودات محددة، تنتمي في معظمها إلى عالم محدد، هو عالم الشعر، مثل: اللغة، الممكن، القصيدة، الوجود في اللغة، الممكن. . . الخ». ولذلك قد بدت علاقة الموجود الشاعر بهذه الموجودات علاقة (إله) خالق يتجلى وجوده في عالم مخلوقاته، أو ـ على حد تعبير أدونيس ـ يلبس شكل خليقته[2]:

---

(1) «احتفاءً به» احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 52.

(2) «سيمياء»، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال الكاملة، جـ 2، ص 671.

ألهذا كنتَ الخالق يلبس شكل الخليقة
والماءَ
يتزوّج
شكل الإناء؟

غير أن موجوداً كـ «اللغة ـ الممكن» قد كان من بين أهم موجودات عالم التجربة، التي ما فتئ الموجود الشاعر في هذا التيار يلح على خلقه ليحقّق وجوده من خلاله.

بيد أن ما يهمنا في هذا السياق، هو الاشارة إلى أن الموجود الشاعر قد ظلّ يلحّ في تجربته مع اللغة، على خلق اللغة مادةً لخلق العالم الممكن، ليتحقّق معها، وقد غدت هي نفسها عالماً ممكناً لوجوده.

بمعنى أن الموجود الشاعر، قد أخذ يتحوّل، في عملية خلق اللغة والتحقّق معها ـ من خلق اللغة بوصفها «أداةً» أو «مادةً» (طيناً) لخلق العالم الممكن في التجربة، كما في قول حداد[1]:

. . . .

يا سيد الهتك
ازرع الطين بالكاف والنون
واهتفْ لكل النهايات تبدأ.

إلى التحقّق مع اللغة، وقد غدت هي نفسها عالماً ممكناً للتجربة، أي وقد صارت موجوداً، ذا وجود ممكن، حسّي ومباشر، يمكّن الموجود الشاعر من إقامة علاقة أنطولوجية مباشرة معه. أي بوصفها «الأرض، الأنثى» أنثاه، أي أنثى الموجود الشاعر المنبثقة عنه لأجله، أي زوجته (حواء خرجت من ضلعه لأجل تحقّقه) ـ التي ما فتئ الموجود الشاعر في هذه التجربة يستخدمها بما هي أداة، وأداة جاهزة لتحقيق غايته في التحقّق معها، أو التكشّف من خلالها، أي بوصفها أداةً، وأداةً جاهزة لتحقّقه الحر المباشر في التجربة. ولذلك فقد جعل الموجود الشاعر في هذه التجربة، لا أقول

---

(1) «هو» يمشي مخفوراً بالوعول، ص 21.

يستدعيها إلى التجربة ليدخل في حوار معها، أو مع العالم من خلالها، بل أقول ـ لكونها أداة جاهزة لأجل تحققه ـ يتحوّل إليها في التجربة ليقمعها بسلطة العلوّ، أو ليفرض عليها، وعلى العالم من خلالها، سلطة وجوده المتعالي، وذلك بوصفه ـ كما أشرنا ـ الموجودَ المتعالي (إلهاً) يتحلّى علوّه (وجوده الخارق) في عالم موجوداته، أو من خلال موجوداته التي يوجدها لنفسه، لتكون بمنزلة «المجالي، أو المرائي» لتجليات علوّه، ومن ثم فقد أخذ الموجود المتعالي يفرض علوّه على اللغة «الأرض، الأنثى» بجعلها، في التجربة، مجالاً ممكناً لتجليات علوّه. أي بوصفها الموجود «الأرض، الأنثى» يُحبّها مُوجِدُها لكن، لا لذاتها، بل لكي تستجيب هي كذلك لحبه، فتخضع بين يديه، استسلاماً لتقلبات علوّه، ولذلك فقد أخذ مُوجدُها الموجود الشاعر، يتحوّل منها، إليها، أو حسب أدونيس، يخرج إليها (الأرض) هابطاً منها (الحرف) خالقاً وجودها (يدحو الأرض) على نحو يحقّق رغبته في السيطرة عليها والتحقّق معها[1]:

أخرج إلى الأرض أيها الطفل

خرج

هبط من الحرف

ا ح د = د ح ا ← الأرض

يستقبلها (أرضاً) ويُفحّج بين فخذيها (امرأة)[2] يجامعها (الأرض) للمرّة الأولى، ويظنّ أنه يكتب «ويقرأ»[3] «ينقُش على أعضائها (مفرداتها) جمر أعضائه (شهوته) يكتبها على شفتيْه وأصابعه، يحفرها على جبينه وينوّع الحرف والتهجية ويكثر القراءات»[4] «يخترق سفينة جسده اليها، يستطلع الأرض الغامضة في خريطة الجنس... يحسب نفسه موجةً ويظنّها الشاطئ... يتشجّر حولها ويهوي بينها وبينه نسراً بآلاف الأجنحة، يسمع

---

(1) «تكوين»، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال الكاملة، جـ 2، ص 500.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص 449.

(4) أنظر أدونيس، «تحوّلات العاشق»، كتاب التحوّلات، الأعمال، جـ 2، ص 510.

أطرافها الهاذية»[1] «يَعبُرها وهي سكناه، يسكنها وهي أمواجه، جسدها ربيع وكل ثنيّة حمامة تهدل باسمه وتحشر إليها أعضاءه»[2] «يأخذها في تنهداته، في اليقظة والنوم، في الحالات الوسيطية، وفيما يعدّه له الوقت، يأخذها ثنيّة ثنيّة ويفتتح مسالكه ← يتمدّد فيها لا يصل، يتدوّر لا يصل، يتسلّك ينتج لا يصل»[3] «يصغي إلى جسدها (جسدها لغته وبه يتكلم) يتكلّم على السفر بين الحبر والورق بين العضو والعضو»[4]، «يَسكن كلماته الشريدة»[5] «يحوّلها (أي الكلمات) إلى أعالٍ يجلس في أطرافها القصوى حيث لا يمكن السقوط أبداً، وحيث ينتظر الغيب يتجه إليه»[6]. يلبسها لأنه[7]:

بين لحظة ولحظة يَعْرى:
لا يجد ما يلبسه غير الكلمات.

يأمرها (أي اللغة المرأة) قائلاً[8]:

استلقي، أيتها الجميلة،
فوق هذا العشب الجميل
ضعي بين فخذيك زهرة جميلة
وقولي لعشيقك الجميل
أن يزيحها بعضوه الأجمل،

ثم يقول[9]:

خلطتُ وعوّجتُ
سللتُ صوتي امتلخْتُ كلماتي
وأغمدتُ اللغة

---

(1) أنظر: نفسه، ص 513، 514.
(2) أنظر: نفسه، ص 519، 520.
(3) أنظر: نفسه، «جسد»، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال، جـ 2، ص 586، 587.
(4) أنظر: نفسه «قداس بلا قصد»، هذا هو اسمي، جـ 2، ص 377.
(5) أنظر: نفسه، «الأرض الوحيدة»، أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال، جـ 1، ص 307.
(6) أنظر: نفسه، «احتفاء بأبي تمام»، احتفاءٌ بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 77.
(7) أنظر: نفسه، «احتفاء به»، ص 10.
(8) أنظر: نفسه، «جسد» مفرد بصيغة الجمع، الأعمال، جـ 2، ص 638.
(9) أنظر: نفسه، «تكوين»، ص 594.

ليكون الموجود الشاعر، بهذا، قد ألحّ على خلق اللغة مادةً لخلق العالم الممكن في التجربة، ولكن ليتحقّق معها، وقد غدت هي نفسها عالماً ممكناً للتجربة.

بيد أن تحوّل اللغة، في هذه التجربة، وكذا موجودات العالم الشعري الأخرى ـ إلى «ممكنات» في التجربة، أو بالأحرى، إلى عوالم (موضوعات) للوجود في التجربة، قد جعل يمثل ـ بالقياس إلى تجربة هذا التيار ـ مأزقاً خطيراً يسمح لنا بالقول، إن الموجود الشاعر، في هذه التجربة، قد سعى إلى «مَحْوَرة» العالم حول نفسه، أو إلى فرض «علوّه» على العالم، ولكن لينظر إليه من موقع غيره، أو من منظور سواه، ولذلك فهو، وإن حقّق نجاحاً في جعل نفسه، في التجربة، «مركزاً» للعالم، عالم التجربة، إلا أنه قد أخفق في فرض نفسه على العالم، وهذا إنما يرجع، بدرجة أساسية، إلى أن الموجود الشاعر، قد بقي أسير الرؤية الجاهزة لـ «التمركز» في العالم، فبدل أن يحيا «التمركز» في العالم، واقعاً، جعل يقول «التمركز» في العالم رؤيةً جاهزةً للعالم، وهو ما يؤكد أن الموجود الشاعر، في هذه التجربة، قد صرف همّه في التجربة، عن «عالم التمركز» إلى «التمركز» نفسه، بحيث غدا لا يبحث عن «عالم» ممكن، يحقّق له «تمركزاً» حياً مباشراً في التجربة، بل عن أنموذج، أو «موتيف» جاهز للتمركز في العالم. وهو ما أحال هذه التجربة، عند هذا التيار، ـ كما سنلاحظ في الفقرة الآتية ـ إلى تجربة من شأنها أنها تجسيد للفراغ، أو للحضور، ولكن الحضور الفارغ من كل وجود حقيقي أو ممكن.

ثالثاً: العلوّ في الفراغ

ويمكننا الوقوف على طبيعة هذا الفراغ، أو الحضور الغائب الذي تجسده هذه التجربة من خلال قصيدة «السّديم»[1] لأدونيس، ويأتي اختيارنا لهذه القصيدة نابعاً من كونها تمثّل نصاً درامياً ينهض في «مسرح» غرفة صغيرة في داخل السجن، ويتوفّر ـ من ثمّ على أهمِّ مقوّم من مقومات الدراما، وهو

(1) أنظر هذه القصيدة في الملحق في نهاية البحث.

الحوار، على الأقل، هذا من جهة، أما من جهة أخرى، فيمثّل هذا النصّ، بالإضافة إلى ذلك، نصاً مأساوياً، يعبّر ـ حسب وصف أدونيس له[1] ـ عن مأساة حقيقيّة، أو عن تجربة نفسية عاشها أدونيس حقيقةً (في سجن القنيطرة العسكري، آخر آذار سنة 1956 م)[2].

فضلاً عن أبطال هذه المأساة ـ النص، يمثلون ـ بتناقضهم الحاد، من جهة، وبوضعهم المأساوي في السياق الذي وجدوا أنفسهم فيه من جهة ـ قمّة التناقض والصراع. فقد كان الموجود الشاعر، «حين كتب هذه القصيدة، يجلس فعلاً في غرفة صغيرة مع ثلاثة مجانين، هم أبطال هذه المأساة، القصيدة، وكان يشعر ـ حسب قوله ـ وهو يكتب هذه القصيدة أن العالم يبدو له من خلالهم. مما يضعنا في هذه القصيدة أمام تجربة مأساوية، تتوافر فيها ـ حسب وصف الشاعر ـ كل شروط المأساة من جهة، وكل مقومات الموقف الدرامي من صراع وحركة. . . الخ من جهة ثانية ذلك لأنه يكفي أننا في هذه القصيدة أمام شاعر (وهو شاعرٌ راءٍ طبعاً) يقول ـ القصيدة ـ لحظة معاناة التجربة، يقول «الرؤيا» رؤياه للعالم، لحظة معاناته «الوضع» وضعه المأساوي في العالم ومن ثم فليس منطقياً، ولا معقولاً أن يرى هذا الموجود الرائي، غير معاناته، أي وضعاً لا يعانيه، أو أن يعاني وضعاً مأساوياً، ثم يرى أو يقول في التجربة غيره. بل المنطقي أن يرى الموجود الرائي معاناته، وأن يقول في التجربة وضعه الذي يعاني، لاسيما حين يكون بحجم الوضع الذي عاناه أدونيس في السجن.

نحن في هذه القصيدة، إذن أمام وضع مأساوي لأدونيس، على التجربة أن تقوله، أن تنبثق عنه، تجسيداً له، وسعياً إلى تجاوزه. غير أن من حقنا بعد هذا أن نتساءل: ولكن، هل تجربة أدونيس في قصيدته «السديم» ـ التي أبدعها لحظة معاناته وضعه المأساوي في السجن ـ هي حقاً تجربة رؤيا لوضع، ولوضع خاص عاناه أدونيس في سياق انفتاحه على «عالم الواقع»، أو في سياق وضعه الأنطولوجي، في عالم الواقع، في السجن؟ أم أنها ـ

(1) أنظر مقدمة القصيدة، ص 189.

(2) أنظر «تذييل الشاعر على القصيدة»، ص 200.

شأن تجارب أدونيس الأخرى ـ لا تعدو أن تكون تجربة رؤيا لموقف، ولموقف جاهز التزم به أدونيس ولم يستطع الفكاك من أسره؟ بمعنى: هل تحيل هذه القصيدة على «وضع» لأدونيس يستدعي موقفاً من العالم؟ أم تحيل على «موقف» من العالم استدعى «وضعاً» في عالم، يعلو عليه، أو يتجلّى فيه؟ أو بتعبير آخر: هل تحيل على «ضرورة»، «مأساة» «عالم» يستدعي «علوّاً» يتجاوزه؟ أم تحيل على «علوّ» (جاهز) استدعى عالماً يجلّى فيه؟!

تضعنا القصيدة، ومنذ اللحظة الأولى ـ أمام «علوّ» للموجود الرائي (أدونيس عبر شخصياته المجانين الثلاثة) يمكن وصفه بأنه:

- **أولاً: علوّ «جاهز» لا «ممكن»** وذلك لأن الموجود المتعالي قد باشر تعاليه، أو «علوّه» في عالم هذه التجربة انطلاقاً من «العلوّ» الجاهز، الذي هو فيه، أو الذي هو له، أي من وعيه بعلوّه، أو بمركزيته في العالم، أو من سلطه الجاهزة على العالم، لا من علاقته الممكنة بالعالم، ومن «الفعل»، فعله الخارق في العالم، لا من «انفعاله» بوضعه المأساوي في العالم. ولذلك فقد بدا في التجربة موجوداً مسيطراً على العالم، يهبط إلى العالم (من علوّه) ليخلقه (ولا ينبثق عن وضعه في العالم ليتجاوزه)، بل بالأحرى يستدعي العالم إلى «علوّه ـ داخله» ليخلقه ممكناً يتجلّى فيه. ولذلك كان «هذا العلو الوجود في الداخل» (في داخلي) ـ بوصفه البؤرة التي تنبثق عنها التجربة ـ هو أول ما نقع عليه في التجربة. وكأن التجربة، بهذا ـ أي بجعلها الأولية لـ «مكان العلو» (في داخلي) بتقديمه لغوياً، على «عالم العلو» (أشياء العالم) ـ إنما تشير ـ منذ البدء إلى أنها، في الأساس، «تجربة علوّ جاهز» يخلق شرطه، أو يستدعي ضرورة تحققه، عالمه، الجاهز، ليتجلّى فيه. ليغدو بذلك «علوّاً» يمكن وصفه بأنه:

- **ثانياً: علوّ في «الفراغ» فراغ العالم، لا في «العالم»** الوضع التوتّر، الصراع، الفعل، الحركة... الخ، يؤكد هذا أنه:

- **«علوّ» في «الخلق» لا في «الصراع» لأجل الخلق**، فأدونيس يضعنا منذ البدء، في مواجهة «علوّه» خالقاً موجودات العالم شرطه تجلّيه، فالأشياء (أشياء العالم) في داخله تتكوّن، وموجودات العالم في طريقها إلى

الصيرورة والتشكّل «الضحى يتحلزن» و«ألوهة تتوثن» و. . . الخ.

- و«علوّ» **في خلق ما يحقّق «العلوّ» لا «التجاوز»**، أي في خلق «ممكنات جاهزة» تحقّق للموجود الشاعر «علوّاً» لأجل «العلوّ»، لا في خلق «عالم ممكن» يحقّق له «علوّاً» لأجل «التجاوز» تجاوز وضعه المأساوي في السجن، وهو ما يدفعنا إلى وصفه فضلاً عن ذلك بكونه:

- **«علوّاً» في خلق «الموجود» (الشيء) في «العالم»**، دون «العالم»؛ عالم الوجود بكلّيته، في خلق «الجزء» دون «الكل»؛ موجودات العالم، «أشياء العالم» دون «العالم» الموجودة في سياقه، أي في خلق «الأشياء» بوصفها موجودات في العالم تشير إلى «جزء ـ زاوية» من العالم، ولا تشير إلى العالم في كليته.

- و«علوّ» **في خلق «موجودات ـ أشياء» ممكنة**، أو متعالية، بطبيعتها، على الوضع في العالم، لكونها، في الأصل، موجودات عامة أو مطلقة، أي وجودها مطلق (في كل زمان ـ مكان) ولا يرتبط بوضع محدد لموجود محدد، وهذه الموجودات، «الضحى، الصبح، الشمس، الأرض، الصخر، التراب، العقول، الفضاء، الطيور، الأفق، البحر، الموج، النهار، الليل، الحجر، الحصاة، الروابي، الجدار، الحائط»، فضلاً عن كون بعضها ـ بالإضافة إلى ذلك ـ موجودات مجرّدة تحيل على «أيديولوجيا» أو «موقف» جاهز من العالم، أكثر مما تحيل على وضع في العالم، بل تحيل ـ بتعبير آخر ـ على «عالم جاهز» يرفضه الموجود الشاعر، أكثر مما تحيل على «عالم ممكن» يتجاوزه الموجود الشاعر. وقد تمثّل هذا العالم الجاهزُ لرفض الموجود الشاعر في «عالم السلطة» أو «القمع» بكل أنواعه المتعالية: الديني ـ الألوهية، القدر، المآذن و«المعرفي ـ الحقيقة، العقل» و«الأخلاقي» أو «القيمي ـ الخطيئة»، الباطل، الخير، الشر، و«الاجتماعي» العرف، الآخر ـ الإنساني ـ عدا نوعه الواقعي، القمع السياسي، الذي كان يفترض ـ إن كان هو «بؤرة ـ التجربة» حقاً ـ أن تكون له أولية الحضور في تجربة الرفض هذه وما يدفعنا إلى القول، إنّ هذه الموجودات المتعالية، المستدعاة إلى التجربة، لا يمكن أن تكون ـ لعموميّتها وتجريديّتها ـ من استدعاء الوضع الخاص

بالموجود الشاعر (في السجن) في سبيل تجاوزه، بل من استدعاء الوضع العام، أو الجاهز للموجود الشاعر (في التجربة) في سبيل الكشف عن علوّه المتعالي.

وما يؤكد هذا، على مستوى آخر، أن الموجود الشاعر قد أخذ يستدعي تلك الموجودات المتعالية إلى التجربة كلاً على حدة، أي بوصفها موجودات مفردة، معزولة بعضها، عن بعض، ولذلك فما يستدعيه منها في المقطع (الدور) الأول لا يستدعيه في المقطع (الدور) الثاني، وما يستدعيه في المقطع الثاني لا يستدعيه في الثالث... وهكذا. وهو ما يعني أن الموجود الشاعر قد جعل في التجربة، يستدعي تلك الموجودات، في تتابعها، لا في جدلها، وفي تتابعها المحكوم بمنطق «الرؤية» الجاهزة للوضع الكينوني في «العلو» لا بمنطق «الرؤيا» المفتوحة على «وضع الكائن» في العالم، أي بوصفها موجودات جاهزة يشير وجودها ـ الآن ـ هنا ـ في سياق التجربة إلى «وضع خاص» من أوضاع العلوّ الجاهز في التجربة، أو إلى مرحلة معينة من مراحل تحوّلات الوضع الجاهز في سياق العلوّ الجاهز. أو بالأحرى بوصفها موجودات، إشارات، أو دلائل (رموز) تشير دلالاتها في سياق التجربة إلى مرحلة معينة من مراحل تحوّلات «وضع العلوّ الجاهز» للموجود الشاعر في التجربة.

ولأن «العلوّ» ـ في منظور الرؤية الجاهزة العلوّ ـ لا بد أن يمرّ ـ في تحقّقه ـ بمرحلتين هما: «مرحلة التحوّل» باتجاه عالم العلوّ الخالص، و«تجاوز» العوائق، عوائق السلطة القمعية المتعالية التي من شأنها أنها تحول دون الانطلاق باتجاه عالم العلوّ. ثم مرحلة «الاستغراق» في عالم العلوّ الحرّ المباشر ـ الآن ـ هنا ـ في سياق التجربة ـ فقد جاء تتابع موجودات عالم «علوّ» الشاعر الجاهز محكوماً بمنطق تلك الرؤية الجاهزة للعلوّ، ولذلك فقد انقسمت تلك الموجودات إلى مجموعتين، مجموعة تشير موجوداتها، إلى وضع العلوّ في المرحلة الأولى في حين تشير موجودات المجموعة الثانية إلى وضع العلوّ في مرحلته الثانية، وهو ما يعني أن الموجود الشاعر قد جعل يستدعي (في المقطعين الأول والثاني) موجودات مجموعته الأولى ـ وهي موجودات قمعية تمثّل منظومة السلطة ـ ليشير إلى وضعه في مرحلة علوّه

الأولى، أو إلى أنه ما يزال، في هذه المرحلة، في طور «العلوّ» في «التجاوز»، تجاوز عوائق السلطة، ولذلك فهو ما يزال في هذه المرحلة، يستدعي تلك العوائق، العائق، تلو العائق، ليقمعها، أو ليعلو فوق قمعها، أو في تجاوز قمعها.

فهو ـ من ثمّ ـ يستدعي «الحقيقة» حقيقة السلطة المطلقة، أو سلطة «العلوّ الإلهي» ليرفضها، أو ليراها، وقد غدت «النفاضة لوّثت طرف الحصير» (المجنون الثاني) ثم يستدعي «العقل»، رقابة الوعي، ليقتله «حبلت بقاتلها العقول» (المجنون الثالث). فـ «الجدار» «جدار الغرفة السوداء»، أو جدار القمع ـ بشكل عام ـ ليخلقه ـ بالتحديق فيه ـ على مثاله، أي ليصبح الجدار المخلوق صورةً من صور تجليات علوّه «ينطقُ، في مقلتيه زئبق، يتلو صحائف قلبه، ويعيدها ويمزّق» (المجنون الثاني) ومثل الجدار «الحائط» الذي بدا للموجود المتجلي في تجاوز سلطته، وقد «لبس خفّه، مدّ كفّه، وعلى العالم سلّم... الخ» (المجنون الثاني أيضاً). ثم أخيراً «العلوّ ـ مع» أو الموجود ـ مع ـ الآخر، الإنساني (الناس) الذي استدعاه ليعلن رفضه إياه، لأنه وجود يتناقض مع الوجود الأصيل، المؤسس للآلهة، أو مع تجلي الموجود الفرد في علوّه:

فما الناس؟ ما سوانا؟

دودٌ على خطانا

ومنخرا ذبابة... الخ.

أما في المقطع الثالث والأخير، وبعد أن دخل الموجود الشاعر المتعالي مرحلة علوّه الأخيرة «الاستغراق» في «سديم» العالم، فقد جعل الموجود الشاعر يعلو في «مرئيات» العالم الممكنة الحرّة، المباشرة في «الفضاء» فضاء الرؤيا، أو فضاء الوجود المفتوح، حيث «الطيور» «أُكرٌ فيه تدور» (المجنون الأول) و«الأشياء» سوداء غريبة، لأنها في الخلق سديمٌ بَعدَه لم يتعيّن» (المجنون الثالث). ليكون الموجود الشاعر بهذا قد قال لنا في التجربة «علوّه الجاهز» ولكن في إطار وضعه الجاهز. ولكن هل الأمر كذلك حقاً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فأين هو إذن وضع الموجود الشاعر «الخاص ـ في السجن» الذي ما فتئ الموجود الشاعر يلح عليه (في مقدمات مقاطع القصيدة، بالإضافة إلى تعليقاته على حوار الشخصيات في القصيدة) مشيراً

إلى أنه ـ أي وضعه الخاص في السجن ـ يمثل ضرورةَ قول التجربة في هذه القصيدة؟ ألم تقله القصيدة؟ ألم تشر إليه؟ أو على الأقل ـ ألم تقل تمزّق الموجود الشاعر بين الاستجابة لقوله، والاستجابة لقول غيره؟ ومن ثمّ، ألم يقل الموجود الشاعر رؤياه لعالم هذه القصيدة عبر غيره، عبر شخصيات أخرى (مجانين) استدعاها إلى التجربة، بوضعها المأساوي المتناقض، ليقول من خلالها، «وضعَه الخاص» في السجن؟

ينبغي الاعتراف بأن أدونيس، وهو الخاضع دائماً لسلطة الأيديولوجيا، القابع أبداً في سجن «الرؤية الجاهزة» للعلوّ، قد حاول هذه المرّة، في هذه القصيدة ـ تحت ضغط وضعه الجديد في سجن السلطة السياسية ـ أن يتمرّد على قمع السلطة الأولى، ليواجه قمع السلطة الثانية، أو أن يخرج على «وضعه القديم» في «سجن الرؤية» ليواجه «وضعه الجديد» أو «الطارئ» في «سجن السلطة»، لكن أدونيس، في حقيقة الأمر ـ ورغم كل ما حشد من إمكانات الخروج والمواجهة التي يأتي في طليعتها استدعاؤه شخصيات متناقضة في سياق متناقض (مجانين + في سجن) ـ قد أخفق في تحقيق أي تقدم يذكر، إن على مستوى الخروج (من سجن الرؤية) أو على مستوى المواجهة، مواجهة وضه الجديد (في سجن السلطة)، فما يزال أدونيس في هذه القصيدة، كما في كل قصيدة ـ مقموعاً بسلطة الأيديولوجيا، مسكوناً بسجن الرؤية (الجاهزة) الأبديّ الذي جعل يحاصره حتى وهو في الحصار، ويقمعه، حتى وهو في القمع (في سجن السلطة) ليغدو حال أدونيس في هذه القصيدة ـ المحاولة، كحال «الأسير» في سجن السلطة القمعية، الذي يسعى إلى المواجهة مع السلطة القمعية، ولكن قبل أن يتحرّر من الأسر، أو قبل أن يفلت من سجنها، فهو قد يستدعي إلى عالم الأسر (في السجن) إمكانات المواجهة مع السلطة القامعة له (تقنيات الرؤيا في القصيدة) لكنه مع ذلك يظلّ عاجزاً عن مباشرة استخدامها في مواجهة مباشرة مع السلطة. لذلك رأينا أدونيس ـ الأسير، في القصيدة، يقول «الأسر»؛ أسره في سجن الرؤية، بدلاً عن «المواجهة»؛ مواجهة وضعه في قمع السلطة. و«الخضوع» أو «القمع» بدلاً عن «التحرّر» أو «الخروج». يؤكد هذا ذلك الانفصام الحاد بين ما أراده أدونيس من شخصياته (مجانين القصيدة) (إمكانات الرؤيا زوايا

الرؤية إلىٰ العالم)، وبين ما تحقّق له من خلالهم، بين ما رآه فيهم أو قاله (في مقدمات المقاطع، وفي تعليقاته على حواراتهم) عنهم (بوصفهم زوايا متناقضة يرى العالم من خلالهم)، وبين ما رآه من خلالهم، بل وما رأوه هم - بوصفهم موجودات بشرية حقيقية يفترض أن الشاعر قد تماهى بها - بأنفسهم، أو قالوه، هم عن أنفسهم. فلئن كان أدونيس قد قال عنهم، إنّهم «غيرُه» لأنهم «مجانين»، فقد قالوا هم عن أنفسهم إنّهم «نفسُه» ولا أحد سواه، لأنهم «عقلاء»، بل وأكثر من عقلاء لأنهم في الأخير أدونيس الذي يلغط بفلسفة غيره. ولئن كان أدونيس قد قال عنهم، إنّهم «غيرُه» لأنهم «مجانين»، فقد قالوا هم عن أنفسهم إنّهم «نفسُه» ولا أحد سواه، لأنهم «عقلاء»، بل وأكثر من عقلاء لأنهم في الأخير أدونيس الذي يلغط بفلسفة غيره. ولئن قال عنهم إنهم - من ثمّ - في غير «وضعه الجاهز» لأنهم حاضرون في «التناقض»، أو في «وضع يؤنسنهم» أي يجعلهم يقولون إنسانيتهم، عواطفهم ومشاعرهم (أنظر تعليقات الشاعر على حوار المجنون الأول ص 195، 196، 199، والمجنون الثاني ص 197، 199، والمجنون الثالث ص 197، 199) فقد قالوا هم عن أنفسهم إنّهم «مغيّبون» في سجن «وضعه الجاهز»، لأن حضورهم في «الائتلاف» أو في «وضع» من شأنه أنه يجرّدهم عن إنسانيّتهم أو يجعلهم موجودات مجرّدة، لا وجود لها في الحقيقة إلا في وعي أدونيس الحاضر في قمعه في سجن الوضع الجاهز.

ولئن قال عن «علوّهم» إنه علوّ في مواجهة القمع، لأنهم غارقون في قول ذواتهم، مستسلمون لعلوّهم في عالم الحرية الممكن، فقد قالوا هم عن علوّهم، إنه علوّ في الخضوع للقمع، لأنهم «مستغرقون» في قول رؤية جاهزة لغيرهم، «مستلبون» في «علوّ» هو غير علوّهم، لأنه في عالم غير عالمهم.

ولئن قال عنهم، أخيراً، إنهم - في حوارهم - «يتعاطون الكلام» تحت ضغط الوضع المأساوي الذي يجدون أنفسهم فيه، فإنهم قد قالوا عن أنفسهم، إنهم - في حوارهم - إنما يسردون الكلام الذي يمليه عليهم منطق التعالي على المأساة في «فكر العلو» الجاهز لنراهم - من ثمّ في حوارهم - يقولون «الجاهز» لا «الممكن» و«المتجانس» لا «المتناقض» و«المتوقع» لا «المفاجئ» و«المعلوم» لا «المجهول»، وهو ما يعني هيمنة «البلاغي» على «الشعري» و«الوصف» أو «التعبير» على «الخلق» أو «التجسيد».

الباب الرابع

التجربة بين الانفتاح والانغلاق

من المؤكد أن القول بوضع ممكن للعلوّ في تجربة التيار الأول، وبوضع جاهز للعلوّ في تجربة التيار الثاني، يقتضي منا مزيداً من الوقوف المتأني الذي يحدّد بدقة ـ طبيعة العناصر اللغوية والأسلوبية، التي جعلت من الوضعين في التجربتين: وضعاً ممكناً مفتوحاً في التجربة الأولى، ووضعاً جاهزاً مغلقاً في التجربة الثانية، فهناك عناصر أخرى سوى ما ذكرت تسهم بشكل فعّال في تشكيل هوية أوضاع العلوّ في كلا التجربتين، بل في كل تجربة علوّ، ولذلك فمن شأن تلك العناصر أنها هي وحدها القادرة ـ حين نسألها ـ على قول نفسها، ومن ثم، على الإتجاه بهويّة وضع العلوّ الذي تشكّله، أو تسهم في الإيحاء به. ليغدو تناولنا لهذه العناصر ـ نتيجةً لذلك ـ تناولاً:

- لمكونات الوضع في التجربة.
- لطريقة بناء الوضع في التجربة.
- لمظاهر انفتاح، أو انغلاق الوضع في التجربة.

وهو ما يعني على المستوى المنهجي:

- أننا أولاً، سنقتصر في تناولنا على العناصر التي لها إسهام فعّال في تشكيل الوضع ـ أيِّ وضع ـ في التجربة، أي على «المعجم الرمزي» أو «الإيحائي» دون «المعجم الإشاراتي» أو «التقريري» وعلى المعجم «الرمزي» «المشترك» بين جميع الشعراء في كلا التيارين، دون المعجم

الرمزي الخاص بشاعر دون شاعر، أو بتيّار دون تيّار[1].

- وأننا ثانياً، سننطلق من «المفرد» إلى «المركب»، من «العناصر» (الدلائل الرمزية) التي منها وبها تنهض أوضاع العلو في التجربتين، إلى «البناء» أو «الكيفيّة» التي بها تعمل تلك العناصر على إنتاج الشكل، أو الدلالة المنفتحة أو المنغلقة على أوضاع العلوّ في كل تجربة على حدة.

فما عناصر «المعجم الرمزي» للحداثة؟!

إن علينا في سبيل الوصول إلى إجابة محددة عن هذا السؤال، أن نعيد، أولاً، صياغة السؤال، على نحو يجعله سؤالاً مرتبطاً بسياق «الاختيار» و«التوزيع» أي متعلّقاً بما يختاره الشاعر الحداثي ـ من دلائل ـ في سبيل إنتاج الدلالة على وضع علوّه في التجربة. أي ليأخذ الصيغة الآتية: ما العناصر الرمزية المشتركة التي ألحّ شعراء الحداثة على اختيارها ـ في تجاربهم ـ في سبيل الإيحاء بوضع علوّهم؟!

وهنا يمكن القول، إنه على الرغم من اتّساع دائرة الاختيار بالنسبة لشاعر التيار الأول وضيق هذه الدائرة بالنسبة لشاعر التيار الثاني[2] إلا أن اختياراً مشتركاً قد وقع ـ من شعراء الحداثة كافة ـ على مجموعة من الرموز اللغوية، التي شكّلت ـ بمجموعها ـ حقلاً «رمزيّاً» أو «إيحائياً» متكاملاً، جعل يخترق ـ بعناصره المتعدّدة والمتنوّعة ـ لا أقول معظم تجارب الحداثة، بل ربما كلَّ تجربة حداثية. فنحن، في كل تجربة حداثية، لا بدّ واجدون ـ بهذا القدر، أو ذاك، إسهاماً ما لهذا العنصر (الرمز) أو لذاك، بل أحياناً

---

(1) وإن كنّا في حقيقة الأمر، لا نجد في شعر الحداثة بعامة معجماً خاصاً ـ ولا سيما على مستوى الرمز اللغوي ـ بشاعر دون شاعر، أو بتيار دون تيار، بل نجد استعمالاً (لمفردات المعجم المشترك) خاصاً بشاعر دون شاعر، وبتيار دون تيار.

(2) يمكن القول، إن الشاعر في تجربة التيار الثاني قد بقي محكوماً في اختياره لمفرداته، بإطار ضيق من المفردات وإطار يماثلها من المدلولات، ومن ثم كان عليه إيقاع اختياره على مفردات بعينها تؤدي المهمّة الدلالية التي يهدف إلى الوصول إليها، في حين نلحظ بمقارنة ذلك بما يحدث في شعر التيار الأول، نلحظ اتساع مجال الاختيار باتّساع الدوال التي تتوافق مع تعدّد مردات الواقع المعاصر في جوانبه الاجتماعية، والسياسية، وفي جوانبه الروحية والمادية، بل في جوانبه الشعورية والعاطفية.

لهذه العناصر ـ في عمليّة إنتاج الدلالة على وضع العلوّ الرؤياوي في تلك التجارب، وعلى نحو يسمح لنا بالنظر إلى هذا الحقل الرمزي المشترك، بوصفه حقل «الاختيار الإيحائي» للحداثة، أو «معجم الحداثة الرمزي». وبتأمل ما توحي به مفردات هذا المعجم أمكن توزيعها إلى حقلين إيحائيين كبيرين هما[1]:

أولاً: ـ حقل الإيحاء بوضع العلوّ ـ على ـ العالم: عالم الضرورة «الموت» و«الفراغ» و«العدم» و«المأساة» و«السلطة».

ومن مفردات هذا الحقل: «السفّاح»، «الأفعى» و«الغول» و«الوحش» و«المقصلة» و«الرصاصة» و«الأشلاء» و«النزيف» و«القتل» و«الحرب» و«الجريمة» و«الخراب» و«الخسف» و«الهدم» و«الاجتياح» و«الدمار» و«الأنقاض» و«الحطام» و«الجماجم» و«العظام» و«الرؤوس» و«الفأر» و«الأشباح» و«الليل» و«الظلام» و«الجراح» و«الجثة» و«الكفن» و«التابوت» و«القبر»..

- «القلق» و«الكآبة» و«الملل» و«الحزن» و«السأم» و«الغربة» و«الفراغ» و«السكينة» و«الصمت» و«الضياع» و«الأرق» و«الحُمّى» و«الغواية» و«الخرافة» و«الخرس» و«الطاعون» و«السرطان» و«السعال» و«العاهة» و«الورم» و«الوهن» و«الخدر» و«الجوع» و«الظمأ» و«السقوط» و«اليأس» و«السرداب» و«الكهوف» و«الجثة» و«الموت» و«الحفرة».
- «الغبار» و«الهباء» و«الرمل» و«الرماد» و«الملح» و«القشور» و«القش»

---

(1) غنيّ عن القول إن هذا التقسيم، إنما راعينا فيه أصل الدلالة التي استدعي الرمز لأجل الإيحاء بها. ولا يعني بحال انغلاق الرمز على الحقل الإيحائي الذي صنّف في سياقه. فالرمز ـ في شعر الحداثة ـ لم يقف عند حد الإيحاء بدلالة محدّدة. بل أخذ يتطوّر تطوراً جعله مفتوحاً ـ ولاسيما في التيار الأول ـ على دلالات متعدّدة يصعب الآن تصنيفها في نماذج، وهو ما يعني ـ بطبيعة الحال ـ تداخل حدود هذا التصنيف، تداخلاً قد يفضي ـ في بعض الأحيان، وفي بعض الرموز، وعند بعض الشعراء ـ إلى اضمحلال الحدود الفاصلة، أو غيابها تماماً. ولذلك يبقى هذا التصنيف تصنيفاً تقريباً هدفه الإيضاح، والتأكيد على أن هناك فعلاً حقلين إيحائيين قد تتداخل حدودهما وقد تتباعد. ولكنهما يظلان ـ رغم ذلك ـ حقلين مختلفين ومتمايزين.

و«الهواء» و«الدخان» و«السراب» و«السلب» و«الصحراء» و«القفار» و«اليباب» و«الطحلب» و«الهشيم» و«الجدب» و«الثلج» و«المومياء» و«الهشاشة» و«القصب» و«الطواحين» و«المستحيل».

- «الجدار» و«الأسلاك» و«الحرس» و«القيود» و«الأصفاد» و«الإسار» و«القفص» و«السدّ» و«الأسوار» و«الحصار» و«الحديد» و«الحائط» و«السقيفة» و«القواطع» و«المغلق» و«السقف» و«الخارطة» و«المحظور» و«الخطيئة» و«السّوى» (وهذا في التيار الأدونيسي خاصة).

ثانياً: - حقل الإيحاء بوضع العلوّ - في العالم: عالم الحرية «التجاوز» و«الرحيل» و«الرفض» و«الأمل» و«البعث» و«الخصب» و«التطهّر» و«الثورة».

ومن مفردات هذا الحقل: «الماء» و«البحر» و«اليمّ» و«البحيرة» و«الموج» و«العباب» و«اللجّ» و«الطوفان» و«المدّ» و«المطر» و«البئر» و«الندى» و«الزورق» و«المجداف» و«القلوع» و«الشراع» و«السفن» و«المراكب» و«المرافئ» و«الشواطئ» و«الشطوط» و«الضفاف» و«اللآلئ» و«الأصداف» و«العقيق» و«الجواهر» و«المرجان» و«الأسماك» و«السحاب» و«الغيوم» و«الجرّة» و«الزبد» و«النطفة» و«الرعد» و«الصاعقة» و«البرق» و«العاصفة» و«الإعصار» و«الرياح» و«السندباد» و«الملاّح» و«الربان» و«الرحلة» و«السفر» و«البعيد» و«الأقاصي» و«الأطراف» و«الدوار».

- «السماء» و«الأفق» و«الفضاء» و«المدى» و«الشرفة» و«الشباك» و«النافذة» و«الباب» و«الكُوى» و«الشمس»، و«القمر» و«النجم» و«الشرق» و«الضوء» و«النور» و«الصباح» و«الفجر» و«الضحى» و«الشعاع» و«الشفق» و«الطائر» و«الجناح» و«الريش» و«العصافير» و«الحمامة» و«النوارس» و«الفراشات» و«العنقاء» و«اليمام» و«النسر».

- «الأرض» و«التراب» و«الطين» و«الأودية» و«الغابة» و«الأدغال» و«السهول» و«الجبال» و«الحدائق» و«الحقول» و«الحجر» و«الحصى» و«الأقاليم» و«المواسم» و«الفصول» و«الرّبيع» و«الليل» و«الغبش» و«الضباب» و«الجذع» و«النخلة» و«الكروم» و«النبات» و«العشب» و«الشجر» و«الورد» و«الثمار» و«السنابل» و«البراعم» و«الغصن» و«الشقائق» و«القمح» و«الحصاد» و«الصفصاف» و«السندباد» و«الصنوبر»

و«الروابي» و«الزنابق» و«اللّقاح» و«المحراث» و«الطريدة» و«الفوهة» و«المدافن» و«الفخّار».

- «المدينة» و«المدائن» و«الدروب» و«الطرق» و«الجسور» و«القافلة» و«الخيل» و«الفارس» و«الخفّ» و«الملعب» و«المهد» و«الهجرة» و«الطواف» و«البيت» و«الزجاج» و«الخيمة» و«الأكواخ» و«المعابد» و«المنائر» و«الأجراس» و«البرج» و«القبّة» و«الإله».

- «الكاهن» و«العرّاف» و«القديس» و«الساحر» و«النبيّ» و«المسيح» و«الجن» و«النار» و«الجمر» و«المدفأة» و«الوقدة» و«اللهيب» و«الشعلة» و«الشرارة» و«البخور» و«التبغ» و«الفضة» و«القربان» و«النذور» و«التعاويذ» و«الاحتراق» و«المائدة» و«الصليب» و«الخاتم» و«الصلاة».

- «العشق» و«الوله» و«الوجد» و«الشبق» و«الرغبة» و«الشهوة» و«اللّهاث» و«الفتنة» و«النشوة» و«الجنس» و«الحنين» و«الصبوة» و«الوقت» و«الأحوال» و«الغطاء» و«المعراج» و«العلوّ» و«الأبدية» و«العرفان» و«المرأة» و«الجسد» و«السرير» و«الوسادة».

- «السّكر» و«الدنان» و«القناديل» و«النسيان» و«العُرْي» و«البراءة» و«الجنون» و«الهذيان» و«الحلم» و«القناع» و«الضباب» و«الغيمة» و«المساء» و«الليل» و«السديم» و«النعاس» و«الوسن» و«النوم» و«العمى» و«العيان» و«الكشف» و«اللمح» و«الشطح» و«الخطف» و«السرّ» و«الرقص» و«الجماع» و«العرس» و«الخلق» و«الدهشة» و«الجنّة» و«الصفاء» و«الهيولى» و«المرح» و«الفرح» و«العودة» و«الطفولة».

- «الجسد» و«الوجه» و«الجبين» و«الرأس» و«النّبض» و«الصدر» و«العيون» و«المحاجر» و«الهدب» و«الأحداق» و«الجفن» و«الحناجر» و«الشّفاه» و«اللّسان» و«الكلام» و«الصوت» و«النداء» و«اليد» و«الكف» و«الأصابع» و«الأظافر» و«الأعماق» و«الأحشاء» و«الثدي» و«الرحم» و«السُّرّة» و«المهبل» و«الرئية» و«الجلد».

هذه أهم مفردات «المعجم الرمزي» للحداثة، التي جعلت توحي لنا، بما فيه الكفاية ـ بعالم الشاعر الحداثي، أو بوضع علوّه في تجربته الشعرية.

ويبقى السؤال المهم هنا هو: ولكن كيف أمكن لمفردات هذا المعجم ـ إن كانت هي حقاً ـ اللبنات الأساسية في بناء كل وضع للعلوّ في تجربة الحداثة ـ أن توحي بوضعين أنطولوجيين مختلفين أو أن تنتج الدلالة على وضعين أنطولوجيين مختلفين: وضع ممكن مفتوح في تجربة التيار الأول، ووضع جاهز مغلق في تجربة التيار الثاني، بتعبير آخر، كيف أمكن لشعراء الحداثة ـ بتياريها المختلفين ـ أن يبنوا بلبنات (دلائل رمزية) متجانسة أوضاعاً أنطولوجية غير متجانسة؟ ما الآلية التي اعتمدها شعراء الحداثة لإنتاج الدلالة على أوضاعهم المختلفة من هذه الرموز؟!

وهنا تجدر بنا العودة لتأكيد القول، إن شعراء الحداثة بعامة قد خضعوا في عملية توزيعهم لهذه الرموز، أو بالاحرى، في عملية إنتاجهم للدلالة على أوضاعهم المختلفة من هذه الرموز لمنطقين مختلفين:

- **منطق العلوّ ـ في ـ «وعي الموقف الدرامي»** من العالم، ومن ثم في **«وعي المفارقة المأساوية»** حيث يصبح علو الشاعر في التجربة بمقتضى هذا الوعي، علوّاً ـ في ـ «البرزخ» بين الجنة والنار، أو بين عالم «العلوّ ـ على الضرورة» وعالم «العلوّ ـ في ـ الحرية» أي في «توتّر وضع» الكائن، و«انشطار كينونته» ومن ثم في انفتاح وعيه على «كليّة وضعه» في العالمين (عالم الضرورة وعالم الحرية) معاً وفي وقت واحد[1] من جهة، وعلى كلية الدلالة ـ بالرمز ـ على وضعه في العالمين معاً، وفي وقت واحد، من جهة ثانية. وهذا المنطق هو منطق العلوّ في تجربة التيار الأول.
- **ومنطق العلوّ ـ في «وعي الموقف الغنائي»** من العالم، ومن ثم في **«وعي المفارقة الرومانسية»** حيث يصبح علوّ الشاعر، في التجربة، بمقتضى هذا

(1) فهو، أي الشاعر، يرى مقعده في الجنة، في الوقت ذاته الذي يرى مقعده في النار، ولذلك فهو يعاني العذاب في جحيم الضرورة في الوقت ذاته الذي يتجاوز فيه العذاب إلى نعيم الحرية، وهو ما يعني بقاء الشاعر مصلوباً في «عالم العلو ـ على ـ»... وعدم تمكّنه من الدخول في «عالم العلو ـ في ـ...» فهو ـ في التجربة ـ يحاول أن يخترق الصراط باتجاه نعيم الممكن، ولكنه لا يلبث أن يقع في جحيم الواقع من جديد. وهكذا في حركة من الصراع والتوتر لا تنتهي، ولذلك فإن هذه الرموز لم تعد توحي لنا بشيء سوى بتلك الحركة الدائمة والمستمرة المتمثلة في الصعود ∕ السقوط، والنهوض ∕ الهبوط.

الوعي، علوّاً ـ في ـ «الفردوس» فردوس عالم «العلوّ في «الحرية» أي في «تآلف وضع» الكائن، ووحدة كينونته، ومن ثم في انغلاق وعيه على جزئية وضعه في أحد العالمين (عالم الحرية) دون الآخر، من جهة، وعلى جزئية الدلالة بالرمز ـ على وضعه في ذلك العالم الجزئي دون الآخر من جهة ثانية. ويمكن القول ـ إنطلاقاً من ذلك ـ إن تجربة الحداثة قد خضعت ـ في عملية البناء بالرمز، أو في عملية إنتاج الدلالة الرمزية على أوضاع الشعراء ـ لمنطق «توتر وضع الكينونة» الذي اقتضى «توتر دلالة الرمز» على وضع الكينونة في تجربة التيار الأول، ولمنطق «تآلف وضع الكينونة» الذي اقتضى «استقرار دلالة الرمز على الوضع في تجربة التيار الثاني» ولنبدأ بمنطق التوتر الأول.

الفصل الأول

توتر الوضع / توتر الدلالة الرمزية على الوضع

وفي هذا السياق، جعل الشاعر، يستدعي دلائله الرمزية، لا كإمكانية تعبير، أي كأدوات ممكنة[1] في التعبير عن وضعه الأنطولوجي في التجربة، بل بوصفها ممكنات ضرورية[2] لمواجهة وضعه الأنطولوجي في التجربة، أي بوصفها عناصر فاعلة في تشكيل هويّة وضعه الأنطولوجي، ومن ثم فقد جعل الشاعر يندمج برموزه، بل بالأحرى، يلتحم برموزه في سياق مواجهته الدائمة مع وضعه كإمكانيّة مفتوحة للخلاص، أي بوصفها عناصر «حية» وقادرة على «التفاعل الجدلي» مع وضعه من جهة، ومع تحوّلات وضعه من جهة ثانية. وهذا الأمر الذي أبقى تلك الرموز في حالة استجابة دائمة ومستمرة، لمقتضيات الجدل مع وضع الشاعر المفتوح ← على سياق التحولات التاريخية والانطولوجية الدائمة والمستمرة[3] أي في حال انفتاح دلالي ـ دائم ومستمر ـ على تحوّلات وضع الشاعر، أو على «الجديد» أو «المختلف» في وضع الشاعر، المفضي ـ هو كذلك ـ إلى «الجديد» أو «المختلف» في دلالتها الرمزية على وضع الشاعر. وهو انفتاح دلالي جسّده «توتّر العلاقة» الدائم والمستمر بين «الثابت» و«المتحوّل» في دلالة الرمز، أو بين ما هو

---

(1) ممكنة أي يمكن الاستغناء عنها، أو استبدال غيرها بها.

(2) ضرورية، أي لا يمكن الاستغناء عنها أو استبدالها.

(3) المراد بالتحوّلات الانطولوجية هنا: التحوّلات الوجودية التي تحدث في السياق الآني ـ الآن ـ هنا في التجربة، أما التحوّلات التاريخية فهي التحولات التي تحدث في سياق الواقع الاجتماعي أيضاً.

«أصل» أو «مشترك» في دلالة الرمز، وما هو خاص، أو متحوّل ـ عن ذلك الأصل ـ في دلالة الرمز، أي بين دلالة الرمز «الوضعية»، أو التواضعية من جهة، ودلالة الرمز «الإيحائية» أو السياقية، من جهة ثانية. وهذا ما يعني انفتاح الرمز بما هو دالّ ← على ثلاثة مستويات دلالية هي:

- مستوى دلالة الرمز الوضعية[1] أو المرجعية غير المقصودة.
- ومستوى دلالة الرمز التواضعية[2] أو الإمكانية المقصودة.
- ومستوى دلالة الرمز الإيحائية، أو السياقية المفروضة.

ويمكننا رؤية هذه المستويات الدلالية للرمز من خلال عدد من الظواهر اللغوية والأسلوبية التي يأتي في طليعتها:

أولاً: ظاهرة الإضافة

التي تشمل:

1 ـ إضافة الرمز (الحسّي طبعاً[3]) إلى غيره.

2 ـ وإضافة غيره إليه.

وفي كلتا الحالتين، لا يخلو أمر هذا الغير[4]، إما أن يكون، هو كذلك، رمزاً حسياً، وإما أن يكون رمزاً مجرداً. وإذا كان رمزاً حسياً فإما أن يكون من الحقل الإيحائي نفسه الذي ينتمي إليه الرمز المتضايف معه، وإما أن يكون من الحقل الآخر. أما إذا كان رمزاً مجرداً، فإن الأمر، كذلك، لا يخلو إما أن ينتمي المجرد إلى الحقل الإيحائي للرمز الحسي، وإما أن ينتمي إلى الحقل الإيحائي الآخر.

لنغدو بهذا إزاء صور الإضافة الآتية:

---

(1) أي الموضوعة له لغوياً.

(2) أي التي تواضع عليها شعراء الحداثة بعامة، في سياق الاستخدام الشعري الحداثي.

(3) لأن الرمز الحسي هو الطاغي، كما لاحظنا، ولذلك فهو وحده موضوع تركيزنا.

(4) أي المضاف إليه الرمز في الحالة الأولى، والمضاف إلى الرمز في الحالة الثانية.

1 ـ إضافة رمز حسي إلى رمز حسي (حسي + حسي)

ولها صورتان:

أ ـ إضافة رمز حسي من حقل إلى رمز حسي من الحقل نفسه[1]، وذلك كإضافة «النار» ـ وهي من حقل الإيحاء بوضع العلو ـ في ـ «الممكن» إلى كل من «الأقدام» و«الأحداق» و«الماء» و«الليل» في العبارات الآتية على التوالي:

1 ـ «نار ← الأقدام».

2 ـ «نار ← الأحداق».

3 ـ «نار ← الماء».

4 ـ «نار ← الليل».

وكذا إضافة «الباب» إلى «البحر» و«الليل» و«السماء» و«الفضاء» و«الكتابة» في المركبات الإضافية:

1 ـ «بوّابة ← البحر».

2 ـ «بوّابة ← الليل».

3 ـ «باب ← السماء».

4 ـ «باب ← الفضاء».

5 ـ «باب ← الكتابة».

وإضافة «الماء» إلى كلٍ من «الليل» و«الشمس» و«العين» و«الحروف» و«الكتابة» في مركبات الإضافة الآتية:

1 ـ «ماء ← الليل».

2 ـ «ماء ← الشمس».

3 ـ «ماء ← العين».

4 ـ «ماء ← الحروف».

---

(1) المراد بـ «الحقل» هنا، حقل الإيحاء الرمزي، حقل الدلالة التواضعية، وليس حقل الدلالة المباشرة.

5 ـ «ماء ← الكتابة».

وإضافة «الأمواج» و«القارب» و«الشراع» و«المرفأ» و«النهر» و«الغيمة» إلى ← «الليل» فـ «الصوت» فـ «الكتابة» و«القات» فـ «العيون» فـ «الريح» و«الزغاريد» و«السبّابة» و«الكلمات» فـ «الصوت» في العبارات الآتية:

1 ـ «أمواج ← الليل».

2 ـ «قارب ← الصوت».

3 ـ «شراع ← الكتابة».

4 ـ «شراع ← القات».

5 ـ «مرافئ ← العيون».

6 ـ «نهر ← الريح».

7 ـ «نهر ← الزغاريد».

8 ـ «نهر ← السبّابة».

9 ـ «نهر ← «الكلمات».

10 ـ «غيمة ← الصوت».

وإضافة «الأرض» و«الحقل» و«الحديقة» و«الغابات» إلى ← «الأسماء» و«السماء» و«الشجر» فـ «السماء» فـ «الجسم» فـ «الشمس» في العبارات:

1 ـ «أرض ← الأسماء».

2 ـ «أرض ← السماء».

3 ـ «أرض ← الشجر».

4 ـ «حقل ← السماء».

5 ـ «حديقة ← الجسم».

6 ـ «غابات ← الشمس».

وإضافة «الشجر» إلى ← كلٍ من «الكلمات» و«الاسم» و«الليل» و«الشمس» في عبارات:

1 ـ «شجر ← الكلمات».

2 ـ «شجر ← الاسم».

3 ـ «شجر ← الليل».

4 ـ «شجر ← الشمس».

وإضافة «الليل» و«الظلمة» و«الغبش» إلى ← «البحر» و«الغريبة» و«القصيدة» فـ «الطين» فـ «النوافذ» في مركبات الإضافة:

1 ـ «ليل ← البحر»[1].

2 ـ «ليل ← الغريبة»[2].

3 ـ «ليل ← القصيدة»[3].

4 ـ «ظلمة ← الطين»[4].

5 ـ «ظلم ← الثمار»[5].

6 ـ «غبش ← النوافذ»[6].

وإضافة «النافذة» أو «النوافذ» و«العيون» إلى ← «الحانة» و«الأكواخ» فـ «الليل» و«الجسد» فـ «الماء» و«التراب» و«البحار» و«الماء» و«النعاس» و«الخيول» و«القطارات» و«الأصابع» في العبارات:

1 ـ «النوافذ ← الحانة»[7].

2 ـ «نوافذ ← الأكواخ»[8].

---

(1) عبد الصبور، «أحلام الفارس القديم»، الديوان، ص 245.

(2) درويش «من أنا . . بعد ليل الغريبة» أحد عشر كوكباً، ص 19.

(3) نفسه «ذات يوم سأجلس فوق الرصيف»، ص 17.

(4) السياب، «إلى جميلة بوحيرد»، الديوان، جـ 1، ص 379.

(5) نفسه، ابن الشهيد، ص 197.

(6) دنقل، «رباب» الأعمال، ص 224.

(7) السياب، «حفّار القبور»، الديوان، جـ 1، ص 554.

(8) المقالح، «البحث عن الماء في مدن الملوك» الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 86.

3 ـ «نافذة ← الليل»[1].

4 ـ «نافذة ← الجسد»[2].

5 ـ «عيون ← الماء»[3].

6 ـ «عيون ← التراب»[4].

7 ـ «عيون ← البخار»[5].

8 ـ «عيون ← المساء»[6].

9 ـ «عيون ← النعاس»[7].

10 ـ «عيون ← القطارات»[8].

11 ـ «عيون ← القطارات»[9].

12 ـ «عيون ← الأصابع»[10].

وإضافة «الحانات» و«النبيذ» إلى «الليل» فـ «الجسد» أو «الشمس» في العبارات:

1 ـ «حانات ← الليل»[11].

2 ـ «نبيذ ← الجسد»[12].

---

(1) نفسه، «قصيدة في رثاء بقعة الضوء» اليمن الجديد، ع 1، س 15، يناير 1986 م، ص 99.

(2) نفسه، «محاولة للكتابة بدم الخوارج»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 98.

(3) نفسه «نقوش يمانية» أوراق الجسد العائد من الموت، ص 44.

(4) نفسه، «تقاسم على قيثارة مالك بن الريب» الديوان، ص 627.

(5) نفسه، «ذو نواس.. البحر.. والاغتيال» الخروج من دوائر... ص 46.

(6) نفسه «تقاسم على قيثارة مالك بن الريب» الخروج من دوائر..، ص 46.

(7) نفسه، «ذو نواس.. البحر.. والاغتيال، الخروج من دوائر.. ص 46.

(8) نفسه «محاولة للكتابة بدم الخوارج»، ص 94.

(9) المقالح، «برقيات شوق لصنعاء» الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 17.

(10) المقالح، «لغة الأصابع» أوراق الجسد العائد من الموت، ص 81.

(11) المقالح، «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 84.

(12) نفسه، «برقيات شوق لصنعاء»، ص 24.

3 ـ «نبيذ ← الشمس»[1].

وإضافة «الشرفات» أو «الشرفة» و«الفضاء» و«السماء» إلى ← «العيون» أو «الليل» فـ «الكلمات» و«النشيد» فـ «الماء» و«التراب» في المركبات الإضافية:

1 ـ «شرفات ← العيون»[2].

2 ـ «شرفة ← الليل»[3].

3 ـ «فضاء ← الكلمات»[4].

4 ـ «فضاء ← النشيد»[5].

5 ـ «سماء ← الماء»[6].

6 ـ «سماء ← التراب»[7].

وإضافة «المدينة» أو «المدائن» و«الشارع» و«البيت» و«الجواد» أو «العربات» إلى ← «أهل الكشف» أو «العين» فـ «الشمس» فـ «السماء» فـ «الليل»، فـ «المزامير» في عبارات:

1 ـ «مدينة ← أهل الكشف»[8].

2 ـ «مدائن ← العين»[9].

3 ـ «شارع ← الشمس»[10].

---

(1) درويش، «آخر الليل»، الديوان، ص 224.

(2) دنقل، «سفر أول دال» الأعمال، ص 286.

(3) المقالح، نفسه «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، ص 72.

(4) نفسه، «سبع قصائد» اليمن الجديد، ع 12، س 18، ديسمبر 1989 م، ص 109.

(5) درويش، «خطبة الهندي الأحمر...» أحد عشر كوكباً، ص 48.

(6) السياب، «المعبد الغريق»، الديوان، ج 1، ص 176.

(7) درويش، «خطبة الهندي الأحمر» أحد عشر كوكباً، ص 41.

(8) المقالح، نفسه، «دخول رأس الحسين...»، ص 58.

(9) نفسه، «برقيات شوق لصنعاء»، ص 12.

(10) نفسه، «وجه ص ن ع ا ء بين الحلم والكابوس» الديوان، ص 578.

4 ـ «بيت ← السماء الأزرق»[1].

5 ـ «جواد ← الليل»[2].

6 ـ «عربات ← «المزامير»[3].

وإضافة «الرحم» و«الشرايين» و«العنق» و«الجبين» و«الوجنة» و«الأهداب» و«الفم» و«الأقدام» و«الأحذية» و«الخطى» أو «السفر» إلى «الأرض» فـ «الليل» فـ «التراب» فـ «الليل» فـ «الضحى» فـ «الكلمات» فـ «الشمس» فـ «النهر» «الريح» فـ «الليل» فـ «الليل» في العبارات الآتية:

1 ـ «رحم ← الأرض»[4].

2 ـ «رحم ← الليل»[5].

3 ـ «شرايين ← التراب»[6].

4 ـ «عنق ← الليل»[7].

5 ـ «جبين ← الضحى»[8].

6 ـ «وجنة ← الليل»[9].

7 ـ «أهداب ← الكلمات»[10].

8 ـ «فم ← الشمس»[11].

---

(1) عبد الصبور، «أجافيكم لأعرفكم» الديوان، ص 183.

(2) نفسه «الشهيد»، الديوان، ص 98.

(3) درويش «نسافر كالناس» ورد أقل، ص 21.

(4) السياب، «مدينة السندباد» الديوان، جـ 1، ص 470، ودنقل، الأعمال، ص 230.

(5) المقالح «وجه ص ن ع ا ء بين الحلم والكابوس» الديوان، ص 471.

(6) نفسه، «قراءة في أوراق الجسد العائد من الموت» أوراق الجسد العائد... ص 14.

(7) نفسه، «من «تداعيات الليلة الأخيرة...» الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 107.

(8) نفسه «الكلمة وضفادع الموسم»، ص 51.

(9) دنقل، «سفر ألف دال» الأعمال، ص 296.

(10) المقالح، «السفر في الجمجمة المثقوبة» الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 103.

(11) نفسه، «أشجان يمانية» «الخروج من دوائر الساعة السليمانية»، ص 73.

9 ـ «أقدام ← النهر»[1].

10 ـ «أحذية ← الليل»[2].

11 ـ «خطى ← الليل»[3].

12 ـ «سفر ← الليل»[4].

ب ـ **إضافة رمز حسي من حقل إلى رمز حسي من حقل آخر**، وذلك كإضافة «النار» و«البحار» و«النهر» أو «الأنهار» و«المطر» و«الماء» و«الشجر» و«العشب» أو «الأعشاب» و«الريح» و«الفضاء» و«السماء» و«الليل» و«الباب» و«المدينة» إلى ← «الدموع» و«الثلج» فـ «الظلام» فـ «العرق» و«الدموع» فـ «الأنابيب» فـ «الرماد» فـ «الدمع» أو «البكاء» و«الرماد» فـ «الشوك» و«النشيج» فـ «المشانق» فـ «الحديد» و«الشتاء» فـ «القبور» و«الصحاري» و«الدوار» فـ «الهاوية» فـ «السراب» في مركبات الإضافة الآتية على التوالي:

1 ـ «نار ← الدموع»[5].

2 ـ «نار ← الثلج»[6].

3 ـ «بحار ← الظلام الكثيبة»[7].

4 ـ «نهر ← العرق الأسيان»[8].

5 ـ «أنهار ← الدمع»[9].

6 ـ «مطر ← الأنابيب الرتيب»[10].

---

(1) نفسه، ص 66.

(2) نفسه، ص 98.

(3) المقالح، «سبع قصائد» اليمن الجديد، ع 12، س 18، ديسمبر 1989 م، ص 107.

(4) نفسه، «حدث في النصف الثاني من الليل»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 56.

(5) نفسه، «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، الديوان، ص 621.

(6) نفسه، «بيروت.. الليل والرصاص: وطن الزعتر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 62.

(7) نفسه، «الرحيل قبل مجيء الفجر»، الديوان، ص 522.

(8) نفسه، «الشمس لا تمر بغرناطة»، ص 537.

(9) نفسه، «مواجيد ليلية»، ص 585.

(10) درويش، «مديح الظل العالي»، ص 49.

7 ـ «ماء ← الرماد»[1].

8 ـ «شجر ← الدمع»[2].

9 ـ «عشب ← البكاء»[3].

10 ـ «أعشاب ← رماد مبتل بالرعب»[4].

11 ـ «ريح ← الشوك»[5].

12 ـ «ريح ← النشيج»[6].

13 ـ «فضاء ← المشانق»[7].

14 ـ «سماء ← الحديد»[8].

15 ـ «سماء ← الشتاء»[9].

16 ـ «ليل ← القبور»[10].

17 ـ «ليل ← الصحاري»[11].

18 ـ «ليل ← الدوار»[12].

19 ـ «باب ← الهاوية»[13].

---

(1) المقالح، «رباعية في مقام الدم والزعتر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 105.

(2) المقالح، «ذو نواس.. البحر.. والاغتيال»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 47.

(3) المقالح، «مقاطع من قصيدة القبر والخيول المهاجرة»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 71.

(4) المقالح، «من تداعيات الليلة الأخيرة»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 112.

(5) درويش، «أنا آتٍ إلى ظل عينيك»، الديوان، ص 327.

(6) المقالح، «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، الديوان، ص 623.

(7) درويش، «من فضة الموت الذي لا موت فيه»، هي أغنية هي أغنية، ص 113.

(8) درويش، «على السفح أعلى من البحر»، ورد أقل، ص 31.

(9) السياب، «المسيح بعد الصلب»، الديوان، جـ 1، ص 458.

(10) نفسه، «تعتيم»، الديوان، جـ 1، ص 337.

(11) المقالح، «الطفل والمغني الغريب»، الديوان، ص 610.

(12) المقالح، «عودة وضاح»، الديوان، ص 533.

(13) درويش، «من فضة الموت الذي لا موت فيه»، هي أغنية هي أغنية، ص 106.

20 ـ «عيون ← المنافي»[1].

21 ـ «مدينة ← السراب»[2].

وإضافة «الجدار» و«الحوائط» و«القفص» و«المشانق» و«الصخرة» و«الرمال» و«العرق» و«العظام» و«الكفن» أو «الأكفان» إلى ← «النور» و«الليل» فـ «الكلمات» فـ «الليل» فـ «الصباح» فـ «الليل» فـ «الغيوم» فـ «الكلمات» فـ «الحروف» فـ «النوم» في مركبات الإضافة الآتية:

1 ـ «جدار ← النور»[3].

2 ـ «جدران ← الليل»[4].

3 ـ «حوائط ← الكلمات»[5].

4 ـ «قفص ← الليل»[6].

5 ـ «مشانق ← الصباح»[7].

6 ـ «صخرة ← الليل»[8].

7 ـ «رمال ← الماء»[9].

8 ـ «عرق ← الغيوم»[10].

9 ـ «عظام ← الكلمات»[11].

10 ـ «كفن ← الحرف»[12].

---

(1) المقالح، «برقيات شوق لصنعاء»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 15.

(2) السياب، «مدينة السراب»، الديوان، جـ 1، ص 163.

(3) نفسه، «رؤيا في عالم 1956 م»، الديوان، جـ 1، ص 370.

(4) المقالح، «السفر في الجمجمة المثقوبة»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 101.

(5) نفسه، «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، الديوان، ص 623.

(6) المقالح، «قراءة لكف الوطن العربي»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 47.

(7) دنقل، «كلمات سبارتكوس الأخيرة»، الأعمال الكاملة، ص 13.

(8) المقالح، «الطفل والمغني الغريب»، الديوان، ص 607.

(9) نفسه، «مواجيد ليلية»، ص 587.

(10) عبد الصبور، «أحلام الفارس القديم»، الديوان، ص 245.

(11) المقالح، «إيقاع الظهيرة»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 32.

(12) نفسه، «الكلمة وضفادع الموسم»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 58.

11 ـ «أكفان ← النوم»[1].

12 ـ «تابوت ← الكلمات»[2].

2 ـ إضافة رمز حسي إلى مجرد (حسي + مجرد) ولها صورتان:

أ ـ إضافة حسي إلى مجرد ملائم، كإضافة «النار» إلى كلٍ من: «الحب» و«الشوق» و«الحنين» و«الدهشة» و«البكارة» في العبارات الآتية:

1 ـ «نار ← الحب»[3].

2 ـ «نار ← الشوق»[4].

3 ـ «نار ← الحنين»[5].

4 ـ «نار ← الدهشة»[6].

5 ـ «نار ← البكارة»[7].

وإضافة «الماء» و«البحر» و«الأمواج» و«النهر» و«السائن» و«الشراع» و«الشط» أو «الشواطئ» و«الغيمة» إلى ← «البراءة» و«الحنين» و«العمر» فـ «السعد» فـ «الأحلام» و«الذكرى» فـ «الرفض» فـ «الفرح» فـ «الزمان» و«الهوى» و«الطفولة» فـ «العمر» فـ «الظنّ» فـ «اليقين» أو «السكينة» فـ «الرؤيا» في مركبات الإضافة الآتية:

1 ـ «ماء ← البراءة»[8].

2 ـ «ماء ← الحنين»[9].

---

(1) نفسه، «من تداعيات الليلة الأخيرة»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 118.
(2) نفسه، «التطواف ثانية في شارع عبد المغني»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 77.
(3) نفسه، «من تحوّلات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 75.
(4) نفسه، «مقاطع من قصيدة القبر والخيول المهاجرة»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 73.
(5) نفسه، «السفر في الجمجمة المثقوبة»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 103.
(6) نفسه، «محاولة للكتابة بدم الخوارج»، ص 92.
(7) المقالح، «الطفل والمغني الغريب»، الديوان، ص 606.
(8) نفسه، «من تحوّلات شاعر يماني...»، الكتابة بسيف الثائر، ص 75.
(9) نفسه، «إلى عيون (إلزا) اليمانية»، الديوان، ص 633.

3 ـ «ماء ← العمر»[1].

4 ـ «بحر ← السعد الأخضر»[2].

5 ـ «بحيرات ← الأحلام»[3].

6 ـ «بحيرة ← الذكرى»[4].

7 ـ «أمواج ← الرفض»[5].

8 ـ «نهر ← الفرح»[6].

9 ـ «نهر ← الزمان السريع»[7].

10 ـ «نهر ← الطفولة»[8].

11 ـ «سفائن ← العمر»[9].

12 ـ «شراع ← الظنّ»[10].

13 ـ «شطّ ← اليقين»[11].

14 ـ «شواطئ ← السكينة»[12].

15 ـ «غيمة ← الرؤيا»[13].

---

(1) نفسه، «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، ص 625.

(2) عبد الصبور، «أغنية خضراء»، الديوان، ص 127.

(3) المقالح، «إيقاع الظهيرة»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 36.

(4) دنقل، «الموت في لوحات»، الأعمال الكاملة، ص 149.

(5) المقالح، «بيروت.. الليل والرصاص..»، الكتابة بسيف الثائر، ص 65.

(6) نفسه، «برقيات شوق لصنعاء»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 26.

(7) درويش، «خطبة الهندي الأحمر..»، أحد عشر كوكباً، ص 41.

(8) المقالح، «ذو نواس.. البحر... والاغتيال»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 42.

(9) عبد الصبور، «ثلاث صور من غزّة»، ص 139.

(10) نفسه، «مذكرات الصوفي بشر الحافي»، ص 226.

(11) نفسه، «القدّيس»، ص 175.

(12) نفسه، «ثلاث صور من غزة»، الديوان، ص 139.

(13) السياب، «رؤيا في عام 1956 م»، الديوان، جـ 1، ص 431.

وإضافة «السماء» و«الأفق» إلى ← «الفن» و«البراءة» في العبارتين:

1 ـ «سماء ← الفن»[1].

2 ـ «أفق ← البراءة»[2].

وإضافة «المدينة» و«الشوارع» و«الحدائق» و«الشجر» أو «الشجيرات» و«القوادم» و«الباب» و«الخيمة» و«النافذة» و«الشرفة» و«القنديل» إلى ← «الرؤى» و«القلب» فـ «التذكرات» فـ «الذاكرة» و«القلب» و«المستحيل» و«الخيال» فـ «الأحلام» فـ «العودة» فـ «الأنبياء» فـ «الحنين» فـ «الأزل» فـ «العودة» في العبارات الآتية:

1 ـ «مدينة ← الرؤى»[3].

2 ـ «مدينة ← القلب»[4].

3 ـ «شوارع ← القلب»[5].

4 ـ «حدائق ← الذاكرة»[6].

5 ـ «شجر ← الذاكرة»[7].

6 ـ «شجر ← القلب»[8].

7 ـ «شجر ← المستحيل»[9].

8 ـ «شجيرات ← الخيال»[10].

---

(1) المقالح، «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب»، الديوان، ص 622.

(2) نفسه، «مرثية عصرية لمالك بن الريب»، إبداع، ع 5، س 2، مايو 1984 م، ص 46.

(3) عبد الصبور، «الخروج»، الديوان، ص 237.

(4) المقالح، «برقيات شوق لصنعاء»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 23.

(5) نفسه، ص 25.

(6) عبد الصبور، «أغنية إلى الله»، الديوان، ص 208.

(7) المقالح، «العودة ثانية من أطراف الأصابع»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 38.

(8) نفسه، «بيروت.. الليل والرصاص: وطن الزعتر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 63.

(9) نفسه، «نقوش وتكوينات في جدار الليل الفلسطيني»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 25.

(10) نفسه، «الخروج من دوائر...»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 14.

9 ـ «قوادم ← الأحلام»[1].

10 ـ «باب ← العودة»[2].

11 ـ «خيمة ← الأنبياء»[3].

12 ـ «نافذة ← الحنين»[4].

13 ـ «شرفة - الأزل»[5].

14 ـ «قنديل العودة»[6].

ب ـ **إضافة حسي إلى مجرد منافر**، كإضافة «النار» و«البحار» أو «البحر» و«النهر» أو «الأنهار» و«السفن» و«الشاطئ» و«الليل» و«الفضاء» و«الشجر» و«الباب» و«الرياح» إلى ← «الحزن» فـ «اليأس» أو «الحداد» أو «العجز» و«السكون» فـ «الأحزان» أو «الوحشة» فـ «الحزن» و«الصمت» فـ «المكنون» فـ «الحداد» فـ «الفزع» فـ «الأحزان» و«الخوف» فـ «الكآبة» فـ «الحزن» في مركبات الإضافة الآتية:

1 ـ «نار ← الحزن»[7].

2 ـ «بحار ← اليأس»[8].

3 ـ «بحر ← الحداد»[9].

4 ـ «بحر ← العجز»[10].

5 ـ «بحيرة ← السكون»[11].

---

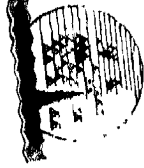
(1) عبد الصبور، «أحلام الفارس القديم»، الديوان، ص 247.
(2) المقالح، «قصيدتان إلى طفل الشمس»، المبتدأ، ع 1، يناير 1994 م، ص 25.
(3) درويش، «نسافر كالناس»، ورد أقل، ص 21.
(4) دنقل، «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، الأعمال الكاملة، ص 399.
(5) السياب، «المعبد الغريق»، الديوان، جـ 1، ص 178.
(6) المقالح، «مواجيد ليلية»، الديوان، ص 187.
(7) نفسه، «الخروج من دوائر الساعة السليمانية»، الخروج من دوائر. . .، ص 14.
(8) نفسه، «عودة وضاح اليمن»، الديوان، ص 529.
(9) عبد الصبور، «رحلة في الليل»، الديوان، ص 7.
(10) نفسه، «لحن»، ص 64.
(11) دنقل، «سفر التكوين»، الأعمال الكاملة، ص 267.

6 ـ «نهر ← الأحزان»[1].

7 ـ «أنهار ← الوحشة»[2].

8 ـ «سفن ← الحزن»[3].

9 ـ «سفن ← الصمت»[4].



10 ـ «شاطئ ← المنون»[5].

11 ـ «ليل ← الحداد»[6].

12 ـ «فضاء ← الفراغ»[7].

13 ـ «شجر ← الأحزان»[8].

14 ـ «شجر ← الخوف»[9].

15 ـ «باب ← الكآبة»[10].

16 ـ «رياح ← الحزن»[11].

3 ـ إضافة رمز مجرد إلى حسي (مجرد + حسي):

ولها صورتان:

أ ـ إضافة مجرد إلى محسوس ملائم، كإضافة «العرس» و«الفرح» و«الشبق» و«الصمت» و«الأحلام» إلى ← «النار» فـ «الليل» و«التراب» فـ «الليل»

---

(1) المقالح، «رباعية من مقام الدم والزعتر»، الكتابة بسيف الثائر. . .، ص 102.

(2) عبد الصبور، «أصوات ليلية للمدينة المتألمة»، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 م، ص 538.

(3) المقالح، «عودة وضاح اليمن»، الديوان، ص 529.

(4) نفسه، «من تحوّلات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 72.

(5) عبد الصبور، «أغاني من العيون»، الديوان، ص 241.

(6) المقالح، «برقيات شوق لصنعاء»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 25.

(7) نفسه، «سبع قصائد»، اليمن الجديد، ع 12، س 18، ديسمبر 1989 م، ص 109.

(8) نفسه، «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي»، الديوان، ص 431.

(9) نفسه، «الوصيّة»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 47.

(10) نفسه، «رباعية من مقام الدم والزعتر»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 100.

(11) نفسه، «النعش والخيول الحزينة»، الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، ص 35.

فـ «الأشياء» فـ «الشمس» في مركبات الإضافة الآتية:

1 ـ «عرس ← النار»[1].

2 ـ «فرح ← الليل»[2].

3 ـ «فرح ← التراب»[3].

4 ـ «شبق ← الليل»[4].

5 ـ «صمت ← الأشياء»[5].

6 ـ «أحلام ← الشمس»[6].

ب ـ **إضافة مجرد إلى حسي منافر،** كإضافة «الصمت» و«العطش» و«الحزن» إلى ← «الرياح» فـ «الماء» و«النهر» و«البحر» فـ «الماء» أيضاً، في مركبات الإضافة:

1 ـ «صمت ← الرياح»[7].

2 ـ «عطش ← الماء»[8].

3 ـ «عطش ← النهر»[9].

4 ـ «عطش ← البحر»[10].

5 ـ «حزن ← الماء»[11].

---

(1) نفسه، «محاولة للكتابة بدم الخوارج»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 69.

(2) نفسه، «من حوليات الحزن الكبير»، الديوان، ص 614.

(3) نفسه، نفسه، ص 69.

(4) نفسه، قراءة في كتاب غمدان، «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، ص 92.

(5) عبد الصبور، «مذكرات رجل مجهول»، الديوان، ص 298.

(6) المقالح، «البحث عن عبلة في مدينة الرصاص والرماد»، الخروج من دوائر. . .، ص 89.

(7) المقالح، «محاولة للكتابة بدم الخوارج»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 96.

(8) نفسه، «قراءة في كتاب غمدان: البحر والمطر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 96.

(9) نفسه، «أشجان يمانية»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 80.

(10) نفسه.

(11) نفسه، «قراءة في كتاب غمدان»، ص 96.

4 ـ إضافة مجرد إلى مجرد، ولها صورتان أيضاً:

أ ـ إضافة مجرد إلى مجرد ملائم مثل «رغبة ← الخلق»[1].

ب ـ إضافة مجرد إلى مجرد منافر مثل «شهوة ← الحقد»[2].

وبتأمل صور الإضافة السابقة يمكن القول، إن الإضافة في الصورة الأولى (1 ـ أ) قد حققت ـ بدمجها بين عناصر حسية متنافرة دلالياً، متآلفة إيحائياً ـ وظيفة مزدوجة أو مركبة، لأنها جمعت ـ في آن واحد ـ بين «الإيحاء» و«الإبلاغ» أي بين الإيحاء بالحالة الجديدة ـ للرمز وللشاعر ـ في السياق الجديد للقول، والإبلاغ عن الهوية الجديدة لسياق القول الجديد، وقد تجلى هذا من جهة أن وظيفة الإضافة في مركبات هذه المجموعة لم تعد وظيفة معيارية محضة: أي مقصورة على تحديد هوية الرمز المضاف، ولا شعرية محضة: أي مقصورة على تفجير هوية الرمز المضاف. بل هي مزيج من هذه وتلك، فهي شعرية لأنها تفجّر ـ بدمجها بين عناصر متناقضة دلالياً ـ دلالة العناصر الرمزية المتضايفة. وهي «معيارية»، أو «إبلاغية» لأن تفجيرها دلالة العناصر الرمزية المتضايفة قد جعل يتحقّق بمقتضى معيار خاص يمنح تلك العناصر دلالات جديدة في سياق جديد، وكأن الإضافة بهذا قد مارست «التفجير»؛ تفجير هوية الرمز السابقة، ولكن على طريق «التطهير»؛ تطهير الرمز من محمولاته الرمزية السابقة، و«الهدم»؛ هدم الرمز، ولكن على طريق «إعادة بناء» الرمز. ويمكن القول ـ إنطلاقاً من ذلك ـ إن الإضافة في مركبات النار السابقة، قد حققت وظيفة مزدوجة للنار، فهي من جهة قد أسهمت ـ بما استحضرته من علاقات جديدة للنار، مقابل ما استبعدته من علاقات قديمة للنار ـ في تفجير كل هوية سابقة للنار، بل كل نار سابقة على هذه النار، وهي من جهة ثانية، قد خلقت «ناراً» جديدة في سياق جديد، هي هذه النار المفتوحة ← على وضع العلو في سياق الانكفاء الرؤياوي باتجاه الأعماق. فارتباط «النار» بـ «الصدى» ـ صدى الصوت: الفراغ، العدم، ـ في الإضافة «نار الصدى» وبـ «المسافة» ـ العائق الذي ما يزال يحول دون التحقق في

---

(1) نفسه، «ذو نواس. . . البحر والاغتيال»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 47.

(2) نفسه، «أشجان يمانية»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 68.

الممكن ← في الإضافة «نار المسافة» قد أزاح «النار» عن صفة «الحسيّة» أو عن صفة «الوجود الحسي أو الواقعي، أو الموضوعي للنار» وأزاح النار ـ من ثم ـ عن سياق التأثير الخارجي في الواقع، ليربطها بسياق آخر، هو سياق التأثير الداخلي في نفس الكائن، بمعنى أن النار لم تعد ـ بفضل إضافتها إلى «الصدى» و«المسافة» ـ ناراً خارجية»، أو واقعية، أي «نار ثورة» أو «غضب» أو «فكر ثوري» تحقّق أثرها في الخارج، أي تحرق، أو تغيّر، أو تضيء في الواقع الاجتماعي[1] بل أصبحت ناراً داخلية متعالية، أي «نار حالة» أنطولوجية داخلية منبثقة عن وضع أنطولوجي خارجي، أو واقعي: حالة حزن على مصير الوجود، الصوت المندثر، أو المتحوّل إلى «صدى» في سياق معاناة استلاب الوجود في «الصدى» و«حالة حزن» أو «قلق» من استمرار معاناة الاستلاب: استلاب «الصوت» بـ «الصدى» وما وراء المسافة ـ الممكن، بـ «المسافة»، في سياق معاناة البحث عن تجاوز ممكن للاستلاب. فـ «نار الصدى» إذن، هي «نار الفراغ» ـ فراغ الموجود ـ الصدى[2] من الوجود ـ الصوت، أي نار العدم، التي توحي بـ «نار الحزن»، حزن الأنا على مصير وجودها (صوتها) المضمحل. و«نار المسافة» هي نار الوجود العائق دون التحقق في الممكن، التي توحي بـ «نار الخوف» أو «القلق» من عدم إمكانية الوصول إلى لحظة التحقق في الممكن. لتوحي «نار ← الصدى ← المسافة» من ثم، بـ «نار الضرورة»، الهمّ، القلق: قلق المصير، الحافز على تجاوز المصير. لتصبح هذه النار ـ من ثم ـ نار الضرورة، الهمّ، القلق، الشعور بضرورة التجاوز: تجاوز الوضع في سياق الضرورة: في الصدى والمسافة، إلى الوضع في سياق الحرية: في **الصورة** وما وراء المسافة، إنها بتعبير آخر «نار الهمّ» ـ همّ التجاوز ـ الخالق «ناراً ممكنة» أو المتحوّل هو نفسه ـ في سياق البحث عن التجاوز ـ إلى «نار ممكنة» أو «متعالية» على الهمّ، أي إلى «نار حب» لا حزن[3] و«نار شوق» لا «خوف» فـ «نار الأقدام» هي «نار الرحيل»، الحركة المندفعة والمستمرة في

(1) وهي الفاعلية التي ظلّت النار ترمز لها طوال الفترة السابقة.

(2) صدى صوت الأنا.

(3) أي إلى نار حب لما يحقّق التجاوز، لا نار حزن على ما تحقّق وانقضى من تجاوز.

المكان ـ المسافة لتجاوز المسافة العائق ـ التي توحي بـ «نار الحب» أو «الشوق» الذي يحرق المسافة، ويحقّق الحركة في الممكن، أو باتجاه الممكن. أما «نار الأحداق» ـ أحداق العيون[1] ـ فهي «نار النظرة الحادة» الحركة المخترقة لـ «لزّمكان» التي توحي بـ «نار الرؤية» الخارقة التي تخترق «المرئيّ» باتجاه «اللاّمرئيّ» و«المعلوم» باتجاه «المجهول» و«الواقعي» باتجاه «الممكن». لتصبح «نار ← الأقدام ← الأحداق» من ثم، «نار الحب، الشوق، الرغبة الباحثة ـ عبر الأقدام، الأحداق ـ عن لحظة تحقق في الممكن. إنها بتعبير آخر، «شهوة العلوّ الباحثة عن تجلٍ ممكن للعلوّ».

يؤكد هذا تحولها ـ أي نار الشهوة ـ في الإضافتين: «نار الماء» و«نار الليل» إلى «نار شهوة متحققة» في عالم «الماء ↔ الليل» أو إلى إمكانية خلق بـ «الماء ↔ في ↔ الليل» بـ «الماء» بوصفه رمز «الأمومة، الأنوثة، الولادة المتجددة، البعث، الخصب، الطفولة، البراءة» سيولة الرغبة[2]، فضلاً عن كونه يمثل ـ في منظور شعراء الحداثة ـ مادة الهبوط الرؤياوي الرئيسة إلى الأعماق، ومن ثم مادة احتواء السقوط، لتحويله إلى هبوط. فـ «الهبوط إلى الأعماق» لا يعترف إلا بالطراوة، «بالمياه العميقة والساكنة»[3].

وفي «الليل» بوصفه زمن الحلم، الهبوط، الذي هو في الآن نفسه، وكما يرى بليك، صعود أو علوّ في الزمن أيضاً[4]، إتحاد العاشقين، الشعر، الإزهار، تفجّر الينابيع، تفتّح شهوات الجسد[5]، ورمز اللاّوعي[6]، والمكان الذي يجتمع فيه ـ حسب توفاليس ـ النوم، العودة إلى البيت الأم، والغوص في الأنوثة المقدسة[7]، فضلاً عن كونه يمثل زمن الانتصار على الزمن. فـ «زمن النور» ـ حسب نوفاليس ـ يقاس، أما سلطان الليل، فلا يعترف بالزمان ولا بالمكان[8].

---

(1) الحدقة، سواد العين، والتحديق شدة النظر.

(2) أنظر جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد، ط أولى 1991 م، ص 211.

(3) أنظر: نفسه، ص 180.

(4) أنظر: نفسه، ص 196.

(5)(6)(7) أنظر: نفسه، ص 197.

وبـ «الماء ↔ في ↔ الليل» بوصف كل من الماء، والليل يمثل شرط إمكانية التحقّق في الآخر ويقتضيه، فإمكانية الخلق بـ «الماء» أو «التحقّق» في عالم «الماء» تقتضي «الليل» ظرفاً ضرورياً للخلق أو التحقق، وإمكانية الخلق أو التحقق في «الليل» تقتضي «الماء» مادةً ضروريةً للخلق أو التحقق كذلك. لذلك كان الإتجاه بالعلوّ في إمكانية أحدهما إيحاءً بالعلوّ في إمكانيّة الآخر.

فـ «نار الماء» إذن هي «نار الليل» و«نار الليل» هي «نار الماء»، لأن «النار» في هذه وتلك هي «نار الحب، الذكورة، الجنس، التطهّر، الشهوة؛ شهوة العلوّ ـ العودة إلى الرحم، الولادة، الخلق، البعث، التجدد ـ في عالم العلو ـ أي في رحم الأمومة، الأنوثة، أو في عالم العلوّ المائي الليلي، أو «الليلي ـ المائي» «المائي» نظراً إلى مادته، و«الليليّ» نظراً إلى زمنه، أو «المائي» نظراً إلى مادته، و«الليليّ» نظراً إلى صفته[1].

وبهذا نصبح إزاء «نار» يمكن وصفها بأنها نار كينونة الكائن المنبثقة عن وضعه الأنطولوجي في العدم، والمتحوّلة، مع الكائن ـ في سياق بحثه عن تجاوز ممكن لوضعه ـ إلى «نار ضرورة» باعثة على التحوّل باتجاه الممكن، ثم إلى «نار إمكانية» باحثة عن تحقّق في الممكن، ثم إلى «نار إمكانية متحقّقة في الممكن: المائي ↔ الليليّ. وهو ما يعني تحوّل «النار» إلى «نار إمكانية: إمكانية وجود محدّد، لموجود محدّد، في سياق وجوديّ محددّ»، فهي إمكانية وجود الأنا ـ أنا الشاعر طبعاً ـ وجوداً غير مشروط، في سياق بحث الأنا عن تجاوز ممكن لوجودها المشروط. ولذلك رأيناها ـ في سياق هذه المركبات الإضافية ـ نار إمكانية وجود منبثق عن شرطه في: «اللاّوجود» أو الوجود العائق، في الإضافتين، الأولى، والثانية، وإمكانية وجود باحث عن شرط تحقّقه في الممكن، في الإضافتين الثالثة، والرابعة. وإمكانية وجود متحقّق في شرط تحقّقه الممكن، في الإضافتين الخامسة والسادسة، وهو ما يؤكد ـ على مستوى آخر ـ ضرورة إرتباط «النار» ـ بما هو

---

(1) هذا حين ينظر إلى الماء بوصفه مادة غموض، عند ذاك ينظر إلى الليل بوصفه زمن الغموض، أو معادلاً لصفة الغموض في عالم الرؤيا الشعرية.

شرط لإمكانية النار، بل شرط لقيام إمكانية النار في الكائن[1] - بشرط الحركة: حركة الكائن، كقوّة مولّدة لحركته الممكنة. لذلك كان قيام شرط الحركة في الكائن، يعني قيام شرط إمكانية النار في الكائن، وإن لم تذكر النار، والعكس بالعكس. فحيثما تحقّقت إمكانية الحركة في الكائن، تحقّقت إمكانية النار في الكائن وإن لم تذكر النار، وحيثما لم تتحقّق إمكانيّة الحركة في الكائن، لم تتحقق إمكانيّة النار في الكائن وإذن ذكرت النار. وهو ما يعني ارتباط شرط إمكانية النار بإمكانية الحركة، وإمكانية الحركة بإمكانية النار.

يؤكد هذا تحوّل إمكانية النار في الكائن - في مركبات الإضافة الأخرى - من إمكانية وجود ناريّ، أي حركيّ مشبوب بالنار، أو متولّد عن النار، أو مشروط بالنار - إلى إمكانيّة وجود حركي متعالٍ على النار، بما هو ضرورة، أي مدفوع بذاته في سبيل تحقيق ذاته، وتحوّل إمكانية الحركة - من ثم - من إمكانية حركة نارية مشروطة بالنار بوصفها ضرورة، إلى إمكانية حركة خالصة من النار، أو ملطّفة من النار، أي متحوّلة عن النار، ومجاوزة للنار ومن ثم، إلى إمكانية حركة - للكائن الشاعر - مفتوحة على ما يحقق:

أ - **شرط حركته**: حركته، عبر منفذ الحركة «الباب» في عالم الحركة: المائيّ - الليليّ - غالباً، والأرضيّ أو البرّيّ - نادراً.

ب - **وشرط حركته المتعالية**: أي عبر «الباب» ولكن المفتوح - بما هو رمز لإمكانية التحوّل إلى الداخل - على «البحر» في الإضافة «بوّابة البحر» التي توحي بإمكانية التحوّل إلى الحميمي والغامض في الداخل البحري اللاواعي، ومن ثم بإمكانية العلوّ الخيالي، في رؤيا الهبوط الحميميّ إلى الأعماق، أي في نسق الخيال المائي ↔ الليليّ لاستكشاف الأعماق. والمفتوح على «الليل» في الإضافة «بوّابة الليل» التي توحي بإمكانية التحوّل إلى «الكوني»، الغامض والملتبس في الداخل الليليّ الرؤياوي، ومن ثم بإمكانية الهبوط الخيالي في رؤيا الهبوط، أو بإمكانية العلوّ الخيالي في نسق الهبوط الليليّ، أي في زمن الهبوط -

(1) ولو كإمكانية في حال الكمون.

الغامض، المتضمّن، بالضرورة، مادة الهبوط ـ الغموض (الماء). والمفتوح على «السماء» بوصفها مجالاً ممكناً لتجاوز الشرط البشري، في الإضافة «باب السماء» التي توحي بإمكانية التحوّل إلى الداخل، المتعالي على الداخل الجسدي، أي في إمكانية الروح، أو فيما يحقّق شرط الروح، ومن ثم بإمكانية العلو الخيالي في نسق الصعود الارتقائي في السماء، أي في عالم الرؤيا الشعرية المفتوحة على المطلق الإلهي في السماء أو فيما يحقّق تجاوز الشرط البشري. والمفتوح على «الكتابة» في الإضافة «باب الكتابة» التي توحي بإمكانية التحوّل إلى عالم الكتابة الخيالي، ومن ثم بإمكانية العلوّ في عالم الخيال الإبداعي، المتضمّن ـ بطبيعة الحال ـ إمكانية العلوّ في أحد نسقيّ العلوّ السابقين، أو كلاهما، وعبر إمكانية التخيّل في كل منهما.

وهو ما يعني تحوّل «الباب»، في الإضافات السابقة، إلى رمز لإمكانية التحوّل إلى الداخل، ومن ثم، إلى تجربة الكتابة الإبداعية بوصفها تجربة علوّ خيالي:

1 ـ في عالم الرؤيا الممكنة، أو في عالم الداخل الحميمي، في إمكانات رؤيا العالم من الداخل التي يفضي اليها الباب أي فيما يحقّق التعالي على الواقع[1]، الإنكفاء على الداخل الحميمي: في رؤيا الهبوط الليليّ ـ العودة إلى رحم الأمومة، الأنوثة، الولادة المتجددة:

- **في رحم «اللجّة»**؛ لجة الوعي الباطني غير المتميّز، أو في «اللاّوعي اللجيّ» عبر «الصوت» صوت الكينونة الداخلي للأنا في الإضافة «قارب الصوت» التي توحي بإمكانية الغوص الحميمي في الداخل، العودة إلى المهد[2] في حضن الأم، الولادة المتجدّدة عبر الصوت؛ أو في الصوت، صوت الكينونة، أو نداء الكينونة الداخلي. ومن خلال «الكتابة» في الإضافة «شراع الكتابة» التي توحي بإمكانية الرحيل الحميمي

---

(1) وذلك تمهيداً للعلو في الممكن.

(2) الذي يوحي به «القارب» فـ «القارب» أو «المركب» أو «السفينة» رمز الرحيل، العزلة، المهد الذي تهدهده الأم. أنظر الأنثروبولوجيا ص 228، 229.

في عالم الخيال الإبداعي في الكتابة الإبداعية.

- **وفي رحم «الينابيع»**: ينابيع الوجود المتجدّد لـ «الرّيح» في الإضافة «نهر الريح» التي توحي بإمكانية تجدد الروح الكوني[1] الوجود الخالق التجاوز، أو الرفض المستمر. ولـ «الزّغاريد»: زغاريد الفرح، أو أصوات الفرح، في الإضافة «نهر الزغاريد» التي توحي بـ «نهر الفرح» أو بإمكانية تجدّد الفرح الكونيّ، المرتبط بـ «العرس» الكونيّ، أو التوحد الخالق بالكون. ولـ «السبّابة» رمز الذكورة[2] أو بإمكانيّة الكتابة الآلية في السوريالية ـ في الإضافة «نهر السبّابة» التي توحي بإمكانية تجدد الكتابة اللاّواعية، أو بإمكانية تجدد الوجود اللاّواعي عبر الكتابة الآلية. ولـ «الكلمات» كلمات اللغة الشعرية ـ في الإضافة «نهر الكلمات» التي توحي بإمكانية تجدد كلمات اللغة الشعرية.

- **وفي رحم «الأرض» أو في «قرارة التربة»**: تربة الأرض؛ أرض اللغة في الإضافة «أرض الأسماء» التي توحي بـ «عالم اللغة» أو بإمكانية الوجود اللغوي في مسميات اللغة، وأرض اللغة المفتوحة على ← «السماء» كأرض سماوية، أو مفتوحة على مجال تجلّي العلوّ الإلهيّ في الشعر، في الإضافة «أرض السماء» التي توحي بـ «لغة العلوّ الإلهيّ» في السماء، ومن ثم بإمكانية التجلّي البشري، حيث تجاوز الشرط البشري «في السماء» عبر لغة العلوّ الإلهي، أو من خلال لغة الآلهة، ومن ثم بـ «إمكانية تلقي أسرار العلوّ الإلهيّ ـ في حضرة الآلهة ـ عبر لغة الآلهة. وعلى «الشجر» كأرض غابة، أو حديقة، تنبت «الشجر»، شجر للغة، المفتوح ـ هو كذلك ـ على ← اللغة بما هي كلمات، أو مفردات، وعلى اللغة بما هي أسماء لمسميات في الإضافتين: «شجر الكلمات» أو «شجر الاسم» اللتين توحيان بتحوّل كلمات اللغة ← أسماء الأشياء إلى «شجر»، وتحوّل الشجر ـ من ثم ـ إلى شجر كونيّ، أي إلى رمز لإمكانية العلوّ المنفتح على الكونيّ، أو إلى رمز لإمكانية الحياة الكونية التي تجري

(1) أنظر رمزية الريح في «القصيدة والجسد» لـ «حنّا عبود» منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988 م، ص 96، 97.

(2) أنظر: الأنثروبولوجيا، ص 190.

أحداثها الدراميّة في خافية الكائن[1] الرائي. يؤكد هذا إنفتاح الشجر - أيضاً - على كل من «اللّيل» و«الشمس» في الإضافتين «شجر الليل» و«شجر الشمس» اللتين توحيان بتحوّل شجر اللغة - كلماتها التي تسمّي - إلى شجر كونيّ، أو إلى إمكانية علوّ مفتوح - بشكل مباشر - على الكونيّ:

- **في رحم «الزمن الكونيّ»** في «مملكة الليل» أو في ظلمة الليل؛ «ليل الرؤيا؛ رؤيا الجسد، الشهوة، السقوط، الخطيئة، المتحوّل في المركبات الإضافية لـ «الليل» - إلى ليل كوني مفتوح ← على «البحر» كرمز للموجود المتجلي أو المتكشّف في الرؤيا في الإضافة «ليل البحر» التي توحي بـ «زمن تفتّح وجود الموجود الشاعر»، أو بـ «رؤيا الوجود المتجلي» للموجود الشاعر، ومن ثم بـ «رحم ولادة» الموجود الشاعر. ومفتوح على «الغريبة» رمز المجهول الهارب، في الإضافة «ليل الغريبة» التي توحي بـ «زمن الكشف» عن الغريبة، ومن ثم، بإمكانية ولادة المجهول. وعلى «القصيدة» في الإضافة «ليل القصيدة» التي توحي بـ «رحم ولادة» القصيدة الممكنة. يؤكد هذا تحوّل ظلمة «اللّيل»؛ ليل الرؤيا، إلى «ظلمة رحميّة» أي إلى رحم خلق كينوني، في الإضافة «ظلمة الطين» التي توحي بـ «ظلمة الوجود الجنيني» في رحم الوجود الطينيّ: «المائي ↔ الترابي = الليليّ» أو بـ «ظلمة الوجود الجنيني في ظلمة الرحم». ومن ثم بإمكانية الولادة المتجدّدة في رحم «اللّيل الطينيّ». أي المتحوّلة ظلمته: من ظلمة زمنيّة متعالية على العالم، أي مفروضة على العالم - بحكم تحوّلات الزمن، أو ناجمة عن فراغ العالم، في غياب الممكن - إلى ظلمة لازمنية ناجمة عن امتلاء العالم في حضور الممكن، أو عن حالة التحقّق الكينوني في رحم رؤيا الكينونة المفتوح على ← ماء الكينونة - الشهوة في تراب الكينونة الأرضي، أو اللغوي، ومن ثم إلى ظلمة رحميّة محايثة لحالة الوجود الجنيني في رحم رؤيا الكينونة، ومنبثقة - في الوقت نفسه - عن حالة الوجود الجنيني في رحم رؤيا الكينونة، ومنبثقة - في الوقت نفسه - عن حالة الوجود الجنيني في رحم رؤيا

---

(1) أنظر: مرسيا إلياد «رمزية الطقس والأسطورة» تر: نهاد خياطة، العربي للتوزيع والنشر، دمشق، ط أولى 1987 م، ص 196.

الكينونة، أي في «غبش» نوافذ الرؤيا، وفي غموض عالم الرؤيا، وهو ما يعني تحوّل «الماء» إلى رمز لإمكانية العلوّ الإبداعي في تجربة الرؤيا، أو لإمكانية الخلق الكينوني بالشعر، وتحوّل «الأرض» أو «التراب» إلى رمز لإمكانية العلوّ اللغويّ، أو لإمكانية الخلق الإبداعي باللغة أو التحقق الكينوني في اللغة (ماء الإبداع الشعري في رحم أرض اللغة) وتحوّل «اللّيل» إلى رمز لإمكانية رؤيا الكينونة، أو لإمكانية الخلق، أو التجدد الكينوني في رحم الرؤيا، أو في عالم الرؤيا الغامض والملتبس. وتحوّل «الماء» و«الأرض» و«اللّيل» ـ من ثم ـ إلى رموز لـ «**عالم الرؤيا الممكنة**» أو لإمكانية العلوّ:

2 ـ **في رؤيا العالم الممكن**، أو فيما يحقّق العلوّ في الممكن[1] ـ في رؤيا الخروج، العودة إلى ما وراء الجسد إنطلاقاً من الجسد، عبر «نافذة» الجسد، المفتوحة ـ بما هي رمز لإمكانيّة الاتصال الممكن بالعالم الممكن ـ على «الحانة» ـ بما هي معادل رمزي لعالم الجسد البشري ـ «وعلى الأكواخ» ـ بما هي رمز لعالم الداخل الحميمي ـ في الإضافتين «نوافذ الحانة» و«نوافذ الأكواخ»؛ أكواخ الشعراء، اللتين توحيان بإمكانيّة الاتصال بالعالم الممكن عبر منافذ الاتصال «النوافذ» إنطلاقاً من مركز الاتصال «الحانة» و«الأكواخ»، ومن ثم بإمكانية العلوّ في رؤيا العالم الممكن ← عبر أداة الرؤيا النوافذ ← انطلاقاً من مركز الرؤيا، أو من عالم الرؤيا: من «الحانة» رمز المعادل الحميمي للجسد، السقوط في الخطيئة، تفتّح شهوات الجسد، مفارقة الوعي، غبش الرؤية، غموض العالم. ومن «الأكواخ» رمزاً لعالم الاحتواء الحميمي ـ بطن الأم[2] ـ الرحيل، تحوّل الحركة، إمكانية المسارّة[3]. والمفتوحة على «الليل» في الإضافة «نافذة اللّيل» التي توحي بإمكانيّة ← الانفتاح على العالم الممكن في زمن الانفتاح الليليّ، ومن ثم إمكانيّة العلوّ في رؤيا الممكن إنطلاقاً من عالم الرؤيا الممكنة، أي من عالم الجسد، أو من إمكانات الجسد، والمفتوحة على «الجسد» في الإضافة «نافذة الجسد»

---

(1) وذلك كمرحلة تالية لمرحلة التعالي على الواقع السابقة.

(2) أنظر رمزية الطقس والأسطورة، ص 176.

(3) المسارّة «استلام الأسرار» وتساوي النضج الروحي في التجربة، أنظر نفسه ص 169.

التي توحي بإمكانية الانفتاح على عالم الجسد، وعلى العالم الممكن إنطلاقاً من عالم الجسد عبر نافذة الجسد، أو عبر عين الجسد، أي عبر نظام للتخيّل يأخذ في حسبانه الجسد، ومن ثم بإمكانيّة العلوّ فيما يحقق شرط الجسدية، أي في عالم الدفء، والحرارة، والحميمية، الشهوة، السقوط، الخطيئة، الغموض. يؤكد هذا تحوّل «النافذة»، نافذة الجسد، إلى «عين جسدية» ترى عالم الجسد، وترى العالم الممكن إنطلاقاً من الجسد، ومن ثم إلى إمكانيّة رؤيا جسدية مفتوحة ← على «عالم الجسد»، وعلى العالم الممكن إنطلاقاً من عالم الجسد، أي على ← إمكانية الخلق أو التحقّق الكينوني بـ «الماء ↔ في ↔ «التراب»، بماء الكينونة ـ الشهوة ـ الإبداعي، في رحم الكينونة الأرضي أو اللغوي، في الإضافتين «عيون الماء» و«عيون التراب» اللتين توحيان بـ «عيون الكائن الرائي المتوحد بـ «الماء» ـ في ـ «التراب» أو بـ «رؤيا الكينونة الخالقة بـ «الماء» ـ في ـ «التراب» والمخلوقة بـ «الماء» ـ في ـ التراب»، ومن ثم بإمكانيّة الخلق أو التجدّد الإبداعي في رؤيا الكينونة. وعلى ← «عالم الخلق» أو «التحقّق الكينوني» في ـ «لجّة البحر الليليّ» كـ «عيون بحريّة ـ مسائية» في الإضافتين «عيون البحار» و«عيون المساء» اللتين توحيان بـ «عيون الكائن» ـ الرائي المتوحّد بإمكانية رؤياه أي بـ «البحار» ـ في ـ «المساء» أي بـ «عالم الوعي الباطن» ـ في «الحلم» ومن ثم، بـ «رؤيا العالم اللاّواعي في الحلم، وبـ «رؤيا العالم الممكن إنبثاقاً من العالم اللاّواعي في الحلم» وعلى ← «حالة الخلق أو التكشّف اللاّواعي عبر «الكتابة الآلية» في الإضافتين «عيون النعاس» «عيون الأصابع» اللين توحيان بـ «رؤيا الوجود اللاّواعي» في «الحلم» عبر الكتابة الآلية، أو بإمكانية الخلق، أو التجدّد اللاّواعي في «رؤيا» الكتابة الآلية السوريالية المرموز لها أو لإمكانيتها بالأصابع، أصابع اليد رمز إمكانيّة الكتابة الآلية.

وهو ما يعني تحوّل «النافذة ↔ العين» إلى رمز لإمكانية «العلوّ اللاّواعي» في عالم الجسد ـ عبر الكتابة، وفي العالم الممكن (المتعالي على الجسد) إنطلاقاً من عالم الجسد عبر الكتابة! أي إلى رمز لإمكانية الرؤية المزدوجة للعالم، أو لإمكانية الرؤيا المفتوحة ← على «عالم العلوّ ـ على ـ . . .» و«عالم العلوّ ـ في ـ . . .» أي فيما يحقق شرط التعالي ـ على. . .

«والعلو ـ في ـ. . . » الانكفاء على الداخل، والانفتاح ـ من الداخل ـ على الخارج، الهبوط. . . والصعود، التداخل في الجسد، والتخارج عن الجسد، أي في إمكانات الجسد، وإمكانات الواقع، وفيما يحقق شرط الجسد، وشرط الواقع، أي في الداخل والخارج، الواقع والممكن، المرئي واللاّمرئي، المعلوم والمجهول، الرؤية والرؤيا.

لنصبح بهذا إزاء حركتين في تجربة علوّ الكائن الرائي:

- حركة تعالٍ ـ على ـ «العالم الضروري» (على مرئيات عالم الضرورة الواقعي) عبر «الباب» وحركة علوّ ـ في ـ «العالم الممكن» عبر «النافذة ↔ العين».
- حركة هبوط في إمكانات الجسد، أو في عالم الرؤيا ← المائيّ ـ الليليّ ـ الأرضيّ، وحركة صعود في إمكانات الروح، أو في رؤيا العالم الممكن.
- حركة دخول في الجسد وحركة خروج من الجسد.
- ومن ثم إزاء حركة تعالٍ في إمكانية الرؤيا تسبق وتمهد لحركة العلوّ في رؤيا الممكن.

وهكذا تكون الإضافة في الصورة الأولى قد حقّقت «الإيحاء» بـ «إمكانية الرمز»[1] أو بـ «إمكانيّة العلوّ الرؤياوي أو التعالي» في إمكانية الرمز[2]، ولكن على طريق الإبلاغ عن هويّة الرمز، أو على طريق الإبلاغ عن رؤية الكائن لإمكانيّة الرمز، أو لإمكانية العلوّ في إمكانيّته، ومن ثم إلى

(1) الايحاء بإمكانيّة الرمز يعني الإيحاء بما ينبغي أن تكون عليه دلالة الرمز، أو بما ينبغي أن ينفتح عليه الرمز من دلالة، ومن ثم الإيحاء بما هو في أصل كينونة الرمز، أو بما هو أصل أو مشترك في دلالة الرمز، أي بالدلالة التواضعيّة أو الاتفاقيّة التي تجعل الشاعر يستدعي الرمز لأجل الإيحاء بها، أو الانفتاح عليها.

(2) وقد توحي الإضافة بـ «حالة العلوّ أو التعالي في إمكانيّة الرمز»، أو في العالم الممكن من خلال رمزية الرمز. فـ «عنق الليل» مثلاً، أو «وجنة الليل» أو «أحذية الليل» أو «شبق الليل» توحي بـ «حالة الحلول أو التماهي الرؤياويّ في الليل»، كزمن رؤيا، وفي الليل بوصف عالم رؤيا، ومن ثم بـ «حالة العلوّ الرؤياويّ في إمكانيّة الرؤيا الليلية»، أو في رؤيا العالم الممكن (عبر الليل).

إبلاغ عن رؤية الكائن الرائي لإمكانية الرؤيا، أو لإمكانيّة العلوّ الخياليّ في إمكانية الرؤيا من جهة، وفي رؤيا الممكن من جهة ثانية، أي في عالم الجسد المفتوح على «الرمز» بما هو إمكانية قول للجسد، والمتحوّل في سياق قول الجسد هذا إلى «عالم رؤيا» أو إلى «إمكانية علوّ» خيالي في رؤيا الجسد المفتوحة ـ عبر إمكانية الرمز على رؤيا العالم الممكن. الأمر الذي أفضى بالإضافة إلى ربط إمكانيّة الجسد بإمكانيّة الرمز، وإمكانيّة الرمز بإمكانية الجسد، ومن ثم، إلى دمج إمكانية كلٍّ منهما بإمكانية الآخر، دمجاً ينهض على المشابهة الخياليّة أو الأسطوريّة بين إمكانيّة كلّ منهما[1] من جهة ويحقّق، من جهة ثانية، إنتاج الدلالة الإيحائية بامكانيّة العلوّ أو التعالي في إمكانيّتهما المتحوّلة إلى إمكانيّة علوّ خيالي في عالم الرؤيا الممكنة، أو في عالم الكتابة الإبداعيّة اللاّواعية.

وكأن وظيفة الإضافة ـ بهذا ـ قد اقتصرت على الإيحاء بـ «الثابت» أو «المستقرّ» أي بما هو في أصل الكينونة: كينونة الرمز من جهة، وكينونة الوضع المرموز له من جهة ثانية، أو بما يمثّل في وعي الكائن جوهر الوضع في التجربة، وجوهر الدلالة الرمزيّة على الوضع في التجربة، أي على الإيحاء بما ينبغي أن يكون عليه وضع الكينونة أو بما هو أصل أو مشترك في هويّة الوضع الكينوني، وبما هو أصل أو مشترك في دلالة الرمز على الوضع. ومن ثم على الإيحاء بدلالة الرمز العرفية أو الاتفاقية (في سياق الحداثة أو بين شعراء الحداثة) لا بدلالة الرمز السياقيّة أو الإيحائيّة.

وهذا خلافاً لما هو عليه الحال في مركبات الإضافة في الصورة الثانية (1 ـ ب) التي جعلت توحي بـ «المتغيّر» لا بـ «الثابت» بما هو «طارئ» في الوضع أو «متحوّل عن الأصل» في سياق تحوّل الوضع لا بما هو أصل أو أصيل في هويّة الوضع أو في دلالة الرمز على الوضع، ومن ثم بـ «الحالة الطارئة» لا بـ «الإمكانيّة الجاهزة» أي بـ «حالة علوّ الكائن في الرمز»، لا بـ

(1) ونعني بالمشابهة الأسطورية المشابهة المفروضة بقوّة الرؤية الأسطوريّة لطبيعة العلاقة بين إمكانيّة كل منهما. وهي تختلف عن المشابهة الواقعيّة المفروضة بقوّة الرؤية الواقعية لطبيعة العلاقة بين إمكانيّة كلّ منهما.

«إمكانيّة علوّه في إمكانيّة الرمز». بما تطوَّر إليه وضع الكائن في سياق علاقته المباشرة بالرمز، لا بما استقرّ عليه وضع الكائن في سياق وعيه المجرد بـ «إمكانيّة الرمز». أي بتحوّل حال الكائن الرائي، وانقلاب وضعه المفاجئ: إنكساراً باتجاه الواقع، الذي تحوّل عنه لتجاوزه، أو انفتاحاً باتجاه الممكن الذي تحوّل إليه لتجاوز الواقع من خلاله. وهو ما يعني تحوّل وظيفة الإضافة هنا إلى وظيفة «إيحائية» و«إيحائية محضة». أي إلى وظيفة إيحاء بـ «حالة» هي:

أ ـ في الغالب ـ «حالة الانكسار الكينوني» التي جعل ينكسر إليها وعي الكائن الرائي بإمكانيّة علوّه في إمكانيّة الرمز ليرتدّ وعياً بـ «لا إمكانيّة علوّه في لا إمكانية الرمز. ولذلك فهي تمثل لحظة «السقوط» في وعي الواقع، أو حالة انفتاح وضع الكائن في الإمكان على وضعه في الواقع انفتاحاً يحيل وضع إمكانيّته وضعاً لمعاناته، ورمزَ إمكانيّته ـ من ثم ـ رمزاً لمعاناته. أي ليصبح وضع الكائن في إمكانيّة الرمز المضاف وضعاً لمعاناته في لا إمكانيّة الرمز المضاف إليه، ليتحوّل رمز الإمكانيّة المضاف إلى رمز لحالة السقوط في الواقع أو لحالة استلاب الإمكانيّة»[1]؛ إستلاب إمكانيّة الوضع في «النار» بـ «حالة السقوط في الدموع» في الإضافة «نار الدموع» التي توحي بـ «حالة إنكسار الكائن في عالم الحزن» أو بـ «حالة سقوطه في عالم الحزن»، واستلاب إمكانيّة «الباب» ـ في تحقيق التحوّل إلى الداخل الحميمي ـ بـ «حالة السقوط في الهاوية» بوصفه باباً يفضي إلى «الهاوية» لا إلى الممكن في الإضافة «باب الهاوية» التي توحي بـ «حالة التحوّل إلى «عالم الهاوية» أو بـ «حالة السقوط في عالم الهاوية»، أي في وعي الواقع، أو في عالم الرؤية الواقعية، أو المنطقية، ومن ثم باستحالة العلوّ، في عالم الرؤيا. واستلاب إمكانيّة «البحار» بوصفها رمزاً لإمكانية العلوّ الحميمي في الداخل، بـ «الظلام» في الإضافة «بحار الظلام» التي توحي بـ «بحالة السقوط المأساوي في عالم الفراغ والموت». واستلاب إمكانيّة الوجود المتجدّد في «النهر» أو «الأنهار» بـ «العرق» و«الدّمع» في الإضافتين: «نهر العرق» التي توحي بـ «نهر

(1) أو لحظة الوعي بالمفارقة المأساويّة بين ما كان الكائن الرائي قد تطلّع إليه وما انتهى إليه وضعه في التجربة.

التعب» أو بديمومة الشقاء الإنساني وتجدّده، و«أنهار الدمع» التي توحي باستمرار الحزن وتجدّد حالاته، واستلاب إمكانيّة اللّيل بوصفه رمزاً لإمكانية الرؤيا، أو لإمكانيّة عالم الرؤيا بـ «القبور» في الإضافة «ليل القبور» التي توحي بـ «زمن الموت» أو بـ «حالة السقوط» في عالم الموت» وبـ «الصحاري» في الإضافة «ليل الصحاري» التي توحي بـ «حالة السقوط في عالم الضياع والموت، وبـ «الدّوار» في الإضافة «ليل الدوّار» التي توحي بـ «حالة السقوط في عالم الفراغ واليأس».

ب ـ **وفي النادر**[1] **«حالة التجاوز الكينونيّ»** التي ينفتح فيها وضع الكائن الرائي في سياق **المعاناة** على وضعه في سياق الإمكان إنفتاحاً يحيل وضع معاناته وضعاً لتجاوز معاناته، ورمز معاناته ـ من ثم ـ رمزاً لتجاوز معاناته. أي ليصبح وضع الكائن في معاناة الرمز المضاف وضعاً لتجاوز معاناته في الرمز المضاف إليه. ليتحوّل ـ من ثم ـ رمز معاناته المضاف إلى رمز لـ «حالة تجاوز المعاناة»:

ـ تجاوز معاناة الوضع في عالم «الجدار» و«القفص» ـ رَمْزَيْ السلطة، الوجود العائق ـ إلى الوضع في عالم «النور» و«اللّيل» في الإضافتين: «جدار النور» و«قفص اللّيل» اللتين توحيان بـ «حالة تحلّل الجدار والقفص»[2] أو بـ حالة تجاوز الوضع في الضرورة، في عالم العلوّ ـ على ـ الجدار ـ القفص» إلى الوضع في «الحرّية»، في عالم العلوّ ـ في النور ـ الليل» ومن ثم بـ «حالة العلوّ في الممكن المفتوح ← على الواقع، أي المتحوّل عن الواقع والمجاوز للواقع. وتجاوز الوضع في عالم «العرق» إلى الوضع في عالم «الغيوم» في الإضافة «عرق الغيوم» التي توحي بـ «حالة تجاوز التعب» أو بـ «حالة تجاوز الوضع في عالم الموت، الجدب، العقم» إلى الوضع في عالم الولادة، الخصب، التفتّح، ومن ثم بـ «حالة تحوّل العرق إلى مطر».

---

(1) أقول في النادر لأننا لم نجد في شعر هذا التيار سوى عدد محدود من الإضافات التي توحي بالتجاوز تكاد تكون محصورة في الإضافات التي أحصيناها في هذا البحث ولذلك فهي تمثل انحرافاً عن الأصل.

(2) أي تفسّخ «الجدار والقفص» ليتحوّلا إلى موجودات أخرى مجاوزة لوجودها الواقعي العائق.

ـ وتجاوز الوضع في «عالم الموت» ـ مرموزاً له بـ «العظام» و«الكفن» أو «الأكفان» و«التابوت» ـ إلى الوضع في عالم الكتابة اللاّواعية، في «الكلمات» «الحرف» «النوم» في الإضافات: «عظام الكلمات» التي توحي بـ «حالة تحوّل العظام»: من عظام كائن يموت في عالم الواقع إلى عظام كلمات تقتل أو تنقرض أو تموت في عالم الكتابة اللاّواعية، ومن ثم بـ «حالة علوّ أو تعالٍ» في إمكانيّة «تفجير اللغة». وكذا «كفن الحرف» أو «أكفان النوم» اللتين توحيان بـ «حالة تجاوز الموت في الواقع إلى الموت في عالم اللغة أو في عالم الكتابة أي إلى الموت الإبداعي في عالم الكتابة اللاّواعية، أو في عالم العلوّ اللاّواعي في الكتابة الآليّة.

وهكذا تكون الإضافة، في هذه الصورة (1 ـ ب) قد حقّقت الإيحاء بما تطوّر إليه وضع الكائن الرائي في السياق، وبما تطوّرت إليه دلالة الرمز على وضع الكائن في السياق، الأمر الذي يعني قيام الإضافة، في هذه الصورة، بوظيفة فتح الدلالة الرمزية للرمز المضاف ← على العالم الرمزي للرمز المضاف إليه. أي بوظيفة فتح دلالة رمز الإمكان ـ أو ما استُدعيَ لأجل الإيحاء بالإمكان ـ على عالم المعاناة عبر رمز الضرورة (في الصورة (أ)) وبوظيفة فتح دلالة رمز المعاناة في الواقع ← على عالم تجاوز المعاناة عبر رمز الإمكان. أي في عالم ما فوق الواقع (في الصورة (ب)). وهذا خلافاً لما عليه الحال في مركبات الإضافة في الصورة الثالثة (أ) والرابعة (ب) فالإضافة في مركبات هذه الصورة لم تعد تقوم بوظيفة فتح الدلالة الرمزيّة للرمز المضاف على العالم الرمزي للرمز المضاف إليه. بل أصبحت تقوم بوظيفة إغلاق الدلالة الرمزية للرمز المضاف بالدلالة الإشاريّة، أو على الدلالة الإشاريّة للمضاف إليه. ولذلك فهي لا تقوم بدور الإيحاء بـ «الحالة» أو بـ «الإمكانيّة»، بل بدور «الإبلاغ» عن «الحالة» أو «الإبانة» عن الهويّة:

أ ـ الإبانة عن هويّة الإمكانيّة الرمزيّة للرمز المضاف في (2 ـ أ) حيث يقوم المضاف اليه المجرد ـ هنا ـ بدور الإبانة عن حقيقة الهوية التي لإمكانيّة الرمز المضاف، ومن ثم بحصر دلالته الرمزيّة على الإمكان في مدلول إمكانيّ محدّد. فالعنصر المضاف إليه ـ هنا ـ لم يعد سوى إشارة تحيل على مدلول محدّد، يحدّد ـ هو كذلك ـ دلالة الرمز المضاف. فهو ـ هنا ـ لم يعد حاملاً لـ «عالم» بل مشيراً إلى «عالم» فـ «النار» التي كانت مثلاً، (في 1 ـ أ) نار

إمكانيّة مفتوحة ← على ما يوحي بتعدّد معاني الإمكان ومجالاته، أي على العالم المائيّ ـ الليليّ، أو اللّيليّ ـ المائيّ، تصبح أيضاً (في 2 ـ أ) نار إمكانيّة مغلقة على معاني الإمكان المحدّدة بـ «الحب» في (نار الحب) وبـ «الشوق» في (نار الشوق) وبـ «الحنين» في (نار الحنين) وبـ «البكارة» في (نار البكارة) وبـ «الدهشة» في (نار الدهشة)، لتبدو ـ من ثم ـ نار إمكانيّة محدّدة في سياق إمكانيّ محدّد، هو سياق التوحّد الممكن بـ «المحبوب الممكن». والتوحّد الممكن هو التوحّد الرؤياويّ القائم على الحب أو المنبثق عن الحب، أو المدفوع إليه بالحب، أو بـ «الحنين» و«الشوق». والمحبوب الممكن، هو المحبوب «المغري» أو «الفاتن» أي الذي تتحقّق فيه صفتا: «البكارة» و«الإدهاش»، لذلك رأيناها ـ أي نار الإمكانية ـ «نار حبّ» تصهر الكائن المحب في المحبوب الممكن ليتماهى معه، أو ليتحقّق وجوده من خلاله، و«نار حبّ» تصهر الكائن المحب في المحبوب الممكن ليتماهى معه، أو ليتحقّق وجوده من خلاله، و«نار حنين» أو «شوق» تجذب الكائن إلى الممكن وتدفعه باتجاهه، و«نار بكارة» أو «دهشة» تغري الكائن المحب بمحبوبه البكر والمدهش وتُوحِّده به.

وهكذا، فالقول في رمزيّة «النار» ينطبق بحذافيره على سائر الرموز الأخرى التي بدت في الصورة (1 ـ أ) السابقة، رموزاً مفتوحةً على ما يوحي بتعدّد دلالاتها الرمزية على الإمكان. ولكنها تبدو ـ هنا ـ وقد غدت رموزاً مغلقةً، أو محدّدة بما يحدّد دلالاتها الرمزية على الإمكان. فـ «الماء» الذي كان ماء إمكانيّة مفتوحة ← على متعدّد معاني الإمكان في عالم اللّيل مثلاً، يصبح هنا ماء إمكانيّة مغلقة على معنيي الإمكان الوحيدين لكلمتي: «البراءة» و«الحنين» في الإضافتين «ماء البراءة» و«ماء الحنين». ولذلك يغدو ما كان في (1 ـ أ) «بحراً للّيل» أي بحراً مفتوحاً على ← عالم اللّيل، يغدو هنا في (2 ـ أ) ـ «بحراً للسُّعد الأخضر» أي بحراً محدّداً أو مغلقاً على صفة هي من أهم الصفات التي ينبغي أن يحقّقها البحر للكائن المتوحّد به، وهي صفة السّعادة، أو السُّعْد الموسوم بالخضرة، أي بالهدوء والسكينة. ويصبح ما كان «نهراً للريح» أو «للزغاريد» ـ نهراً للهوى، أو للطفولة: . . . وهكذا.

ب ـ الإبانة عن هويّة الحالة الأنطولوجيّة للكائن في (2 ـ ب). فـ «النار» التي تبدّت (ناراً للدموع) في (1 ـ ب) في سياق الإيحاء بـ «حالة الانكسار» تبدو ـ هنا في (2 ـ ب) أي في «سياق التعبير صراحةً عن حالة الانكسار» ـ «ناراً للحزن» أي ناراً محدّدة بكونها نار حالة حزن ولا شيء غير ذلك. لتبدو ـ من ثم ـ «البحار» التي رأيناها ـ في سياق الإيحاء بحالة الانكسار ـ «بحاراً للظلام الكثيبة»، تبدو هنا في سياق التعبير عن تلك الحالة المنكسرة ـ «بحاراً لليأس» أو «للحداد» أو «للعجز». ويبدو «النهر» أو «الأنهار» التي كانت «نهراً» أو «أنهاراً» للدموع» أو «العرق» تبدو ـ هنا وقد غدت «نهراً» أو «أنهاراً» ولكن للأحزان أو الوحشة.

وهكذا تبدو الإضافة في هذه الصورة وكأن دورها قد اقتصر، على التحديد، أو الشرح لما سبق لها أن أوحتْ به في كل من (1 ـ أ) و(1 ـ ب) بحيث بدت الإضافة في الصورة (2 ـ أ) وكأنها تشرح أو تحدّد ما سبق لها أن أوحت به في الصورة (1 ـ أ) في حين بدت الإضافة في الصورة (2 ـ ب) وكأنها تشرح أو تحدّد ما سبق لها أن أوحت به في الصورة (1 ـ ب). فـ «نار الشوق» أو «الحنين» في (2 ـ أ) مثلاً تسهم في تحديد هويّة «نار الأقدام» أو «نار الأحداق» في (1 ـ أ) و«نار الحزن» في (2 ـ ب) تسهم في تحديد هويّة «نار الدموع» في 1 ـ ب) وهكذا الحال في بقيّة الإضافات الأخرى.

أما صورة الإضافة (3 ـ أ) فتنهض الإضافة فيها بوظيفة الإيحاء بـ «حالة التجاوز الكينوني» في إمكانيّة «الوضع الكينوني»؛ في إمكانيّة الوضع الكينوني لكينونة الكائن من جهة كما في الإضافة «عرس ← النار» التي توحي بـ «حالة تحقّق كينونة الكائن» في سياق إمكانية كينونته ذاتها، أي بـ «حالة التحقق الناريّ»[1] في سياق إمكانيّة النار ذاتها. وفي إمكانيّة الوضع الكينوني لعالم كينونة الكائن من جهة ثانية كما في الإضافات الثلاث الأخرى، «فرح ← الليل ← التراب» و«شبق ← الليل» التي توحي بـ «حالة تحقّق الكينونة في سياق إمكانيّة العالم؛ عالم الكينونة ومن ثم، بـ «حالة

(1) التحقّق الناري، يعني التحقّق الوجوديّ القائم على «الحب ↔ الشهوة» والمتحقق بالرفض ↔ التجاوز.

الإمكان الكينوني في سياق وضع الإمكان الرؤياوي، أي في سياق إمكانيّة عالم الإمكان الرؤياوي».

أما صورة الإضافة (3 ـ ب) الأخيرة، فتقوم بدور الإيحاء بـ «حالة الإنكسار الكينوني، في ضرورة الوضع الكينوني»:

في ضرورة الوضع الكينوني لكينونة الكائن أولاً:

- كما في الإضافة «صمت ← الرياح» التي توحي بـ «حالة توقف حركة الرياح، ومن ثم، بجمود حركة الكينونة أو بتوقف حركة الصيرورة في الرفض والتجاوز، أي في إمكانيّة الإبداع التجاوزي في عالم الرفض والتجاوز. لتوحي، من ثم بـ «حالة إنكسار كينونة الكائن» في سياق وعي الكائن المفارق بـ «صمت كينونته» أو باضمحلال مقدرته على التجاوز الكينوني في عالم الإبداع التجاوزيّ.
- وفي ضرورة الوضع الكينوني لعالم كينونة الكائن، ثانياً، كما في الإضافات «عطش ← الماء ← البحر ← النهر» التي توحي بـ «حالة انكسار الكينونة» في «عالم الضرورة» ومن ثم بـ «حالة السقوط الكينوني» في سياق عالم الضرورة الواقعي، أي في سياق الوعي بالواقع، لا بالممكن، بالضرورة، لا بالحرية، بالمعاناة، لا بالتجاوز، ومن ثم في «حالة استلاب» عالم الإمكان إمكانيّته وتحوّلَه، من ثَمَّ، إلى عالم ضرورة، يحقّق معاناة الكينونة، لا تجاوز الكينونة، وسقوطها في الواقع، لا علوّها في الممكن.

لتكون الإضافة في شعر هذا التيار، بهذا، قد حقّقت الإيحاء بـ «وضع كينونة الكائن الشاعر في سياق مواجهته لوضع كينونته»، ومن ثم، الإيحاء بـ «كينونة الكائن المتحوّلة في سياق وضع كينونته المتحوّل»، أي في سياق صراع الكينونة مع العالم، لا في سياق تعالي الكينونة على العالم، وفي سياق معاناة لكائن وضع كينونته في العالم، لا في سياق سيطرة الكائن على وضع كينونته في العالم، ومن ثم، في سياق تحوّل كينونة الكائن وصيرورتها، لا في سياق ثبات كينونة الكائن واستقرارها. الأمر الذي جعل الإضافة تحقّق ـ فيما عدا حالات الإبلاغ المشار إليها ـ وظيفة إيحائية متحوّلة، في سياق إيحائي متحوّل. فهي، كما لاحظنا ـ توحي بـ «إمكانية

الوضع» أو بإمكانيّة العالم، حين يكون الشاعر في التجربة، ما يزال في طور الاستعداد لمواجهة وضعه، أو في طور الاستعداد للتحوّل إلى إمكانيّة وضعه. أي حين يكون وعي الشاعر في التجربة، ما يزال وعياً بـ «إمكانية المواجهة» فـ «التجاوز» أو بإمكانية «التعالي» فـ «العلوّ». وهي توحي بـ «الوضع الممكن» حين يكون الشاعر، في التجربة، قد أصبح في طور المواجهة المباشرة مع وضع كينونته، أي حين يكون وعي الشاعر، في التجربة، قد تطوّر ليصبح وعياً بحقيقة الوضع في إمكانية الصراع، أو بما انتهى إليه وضع كينونته في سياق صراعه المباشر ـ الآن ـ هنا ـ مع العالم. ولذلك فهي، من ثم، إما أن توحي بـ «حالة التجاوز الكينوني» في إمكانية وضع الكينونة الممكن[1] أو بـ «حالة الانكسار الكينوني» في ضرورة وضع الكينونة الواقعي، أو المأساوي. وتحوّل الوظيفة الإيحائية للإضافة على هذا النحو، من شأنه أن يؤكد:

- أن الكائن الشاعر ـ في بنية الإضافة ـ قد تماهى برمزه، ولم يستخدم رمزه.
- وأن تماهي الكائن برمزه، قد جعل يتحقّق في سياق جدل الوضع لا في سياق ائتلاف الوضع.
- وأن التماهي الكينوني بالرمز في سياق جدل الوضع الكينوني قد فتح الرمز على «كلّية الوضع الكينوني» للكائن، لا على جزئية الوضع الكينوني للكائن، وعلى كلية الوضع الكينوني للكائن في سياق تحوّل كينونته وصيرورتها لا في سياق ثبات كينونته واستقرارها. لتصبح دلالة الرمز، في بنية الإضافة، من ثم، «دلالة كلّية» من جهة، ودلالة «كلّية متحوِّلة» من جهة ثانية. فهو، أي الرمز، يحيل على الوضع الكينوني ونقيضه من جهة، أي على وضع الكينونة في الإمكان، ووضع الكينونة في الضرورة، وعلى الوضع الكينوني ونقيضه المتحوّلين في سياق الزمن، أو المفتوحين على سياق التطوّر التاريخي في الواقع، من جهة ثانية. لذلك رأينا الرمز وقد أحال على متعدّد معاني الإمكان والضرورة، في سياق تحوّل وضعيْ

(1) وهي ـ كما لاحظنا وسنلاحظ ـ حالة نادرة، ونادرة جداً في تجربة هذا التيار.

الإمكان والضرورة الذين جعل الرمز ينفتح عليهما معاً، في وقت واحد.

لنصبح بهذا إزاء بنية للإضافة يمكن وصفها بأنها «بنية تفجير» للرمز، لا بنية تعبير» بالرمز، وبأن تفجيرها للرمز، من ثم، قد جعلها «بؤرةً» لصراع المعنى، أو لصيرورة الدلالة الرمزية، من جهة، ولإنتاج الصورة الشعريّة، من جهة ثانية.

وإذا كان تركيزنا، في تناول الإضافة، قد انصب، حتى هذه اللحظة، على الجانب الأول من بؤرويّة الإضافة، أي على الجانب المتعلّق بصراع المعنى، أو بصيرورة الدلالة الرمزيّة، وما تجسّده ـ على المستوى الأنطولوجي للشاعر ـ من تحوّلات أنطولوجية في كينونته، دون الجانب الثاني، المتعلّق بإنتاجها الصورة الشعريّة، فإن ذلك إنما يرجع ـ بدرجة أساسيّة ـ إلى اقتناعنا بأن ذلك الجانب هو المهم، لا سيما في سياق بحثنا الذي يستهدف اكتناه الذات الشاعرة وتحوّلاتها، في سياق تجربة الحداثة، هذا فضلاً عن إيماننا العميق أيضاً، بأن التركيز على ذلك الجانب من جوانب بنية الإضافة إنما هو، في حقيقة الأمر، تركيز على جوانب بنية الإضافة الأخرى. فتناولنا البنية المعنوية للإضافة ـ إن صح أن ما فعلناه حتى الآن لم يتجاوز حدود تناولنا لتلك البنية ـ استناداً إلى عناصر البنية الشكلية للإضافة، بل إلى بنية الشكل الإضافي ذاته، هو في الوقت نفسه، تناول لبنية ذلك الشكل الإضافي ذاته. فان نقول، مثلاً، إن الإضافة، في بنية الشكل الإضافي، الذي نموذجه «نار الليل» قد حققت وظيفة «إيحائية بإمكانية الوضع»، لأن الإضافة، في بنية هذا الشكل قد فتحت رموز الإمكان المضافة (إمكانية النار هنا) على عالم الامكان (المرموز له هنا بالليل)، أو لأنها دمجت رموز الامكان الحسية بعضها في بعض دمجاً يقوم على تكامل معاني إمكانياتها، هو معنى أن نقول أيضاً ـ وقد قلنا ذلك فعلاً وإن بشكل غير مباشر[1] ـ إن الإضافة في بنية هذا الشكل قد أنتجت صورة كنائية، لأنها جاورت بين إمكانيّتين رمزيّتين، أو لأنها دمجت رموز الإمكان الحسية بعضها

---

(1) غير أنّا ـ فقط ـ لم نسمّ الناتج الإبداعي عن عملية الدمج تلك. أي لم نقل عن الصور الناتجة، إنها صورة كنائية.

في بعض دمجاً ينهض على تجاور معاني إمكانياتها وتكاملها، وليس على تحويل معاني إمكانياتها واستبدالها ـ وأنها ـ أي الإضافة، بإنتاجها لتلك الصورة الكنائية قد حققت تلك الوظيفة الإيحائية بإمكانيّة الوضع. كما أن معنى أن نقول أيضاً أن الإضافة في بنية الشكل الإضافي الثاني الذي نموذجه «عنق الليل» قد حققت وظيفة إيحائية بـ «حالة تحقق ممكن»، لأن الإضافة في بنية هذا الشكل، قد أشارت إلى «حالة تماهٍ كينوني» بين الكائن وعالم كينونته «الليل»، أو لأنها دمجت الكائن الرائي ـ مشاراً إليه ـ بـ «الدال «عنق» بـ «عالم كينونته» ـ رؤياه» أي بـ «الليل» دمجاً أوحى بتماهيهما بعضهما في بعض، وبصيرورتهما بعضهما إلى بعض، ومن ثم بـ «تحقق كينونة بعضهما في كينونة بعض ـ هو معنى أن تقول أيضاً، إن الإضافة، في بنية هذا الشكل، قد أنتجت «صورة استعارية» لأنها ـ من جهة ـ قد صهرت إمكانيّة الكائن الرائي، بـ «عالم إمكانيّته ـ رؤياه» أي بالليل، صهراً حوّل الوجود الممكن لكلٍّ منهما وجوداً ممكناً للآخر: حوّل الوجود الممكن للرائي وجوداً ممكناً لعالم رؤياه (أي جعل عنق الكائن عنقاً لليل) والوجودَ الممكن لعالم رؤيا الرائي (أي الوجود المتحوّل إلى ليل ذي عنق) وجوداً ممكناً للرائي نفسه، بل بالأحرى، معادلاً استعارياً لحالة وجوده الممكن في الرؤيا. ولأنها، من ناحية ثانية، ونتيجة لعملية الصهر تلك ـ قد استبدلت «حالة الوجود الممكن للكائن» في الليل، بـ «حالة الوجود الممكن للكائن» في الرؤيا، استبدالاً ينهض على المشابهة، مشابهة الوجود في الحالة الأولى، أي في عالم الليل، للوجود في الحالة الثانية، أي في عالم الرؤيا الحلميّة.

وإذا كان معنى ما قلناه، أو ركزنا عليه في سياق تناولنا السابق لوظيفة الإضافة، قد تضمن ـ بطريقة أو بأخرى، بهذا القدر أو ذاك ـ معنى القول بإنتاج الصورة الذي لم نقله، أو نركز عليه سابقاً، وأشرنا إليه لاحقاً، فإن من خطل التفكير، أن نخص بالقول أمراً سبق قوله، وإن بطريقة غير مباشرة. فالعبرة ـ كما نعلم ـ بما تقوله تلك الأشكال الإضافية، وليس بما نقوله ـ نحن ـ عن تلك الأشكال الإضافية، بما تحقّقه تلك الأشكال في سياق القول، وليس بما تبدو عليه تلك الأشكال في سياق القول. ولذلك رأينا أن نوفر الجهد الذي قد نستغرقه في تسمية تلك الأشكال الناتجة عن الإضافة

لنستغرقه جهداً مباشراً ومركزاً في تسمية ما توحي به تلك الأشكال. أي لنصبّ جهدنا على ما تحقّقه تلك الأشكال من وظيفة إيحائية. وقد تم لنا ما أردنا على النحو الذي تحقق آنفاً، فلنكتف بذلك ـ هنا ـ آملين أن يكون في متابعتنا اللاحقة مزيد من الجلاء لهذه النقطة. غير أن من شأن ما قلناه من وظيفة إيحائية لهذا الشكل، أو ذاك من أشكال الإضافة، أن يظل ـ على الرغم من كل ما قلناه ـ قولاً تعوزه الدقة، ويفتقر إلى الموضوعية، ما لم يدعمه سياق القول، وتؤيده البنى التركيبية الأخرى التي يندرج الرمز في إطارها، فالقول بوظيفة «إيحائية» و«إيحائية متحوّلة» للإضافة، لا يمكن فهمه، بلغة التسليم به، ما لم تسنده معطيات أخرى تتعلّق بـ «سياق قول» الإضافة، من جهة، وبالبنى التركيبيّة الأخرى (بنية الجملة) التي يندرج في إطارها الرمز، من جهة ثانية، لذلك نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية الرمز ـ بعد أن رأيناه في سياق بنية الإضافة ـ في سياق بنية الجملة الشعرية، التي تندرج في إطارها بنية الإضافة أولاً، ثم في سياق بنية النص الشعري بشكل عام ثانياً.

ثانياً: ظاهرة الإسناد إلى الرمز

والإسناد إلى الرمز، لا يخلو في تجربة هذا التيار، إما أن يُجسّد «حالة الانكسار الكينوني» أو حالة «التجاوز الكينوني»، وفي كلتا الحالتين، فقد تم تجسيد الإسناد إلى الرمز لغوياً، في صورتين أساسيتين هما:

1 ـ **الصورة الاسمية** (الرمز المسند إليه + الرابطة + الصفة).

2 ـ **الصورة الفعلية** (الرمز المسند إليه + الفعل + متعلقات الإسناد).

وعلى المستوى الأول، يمكننا ـ تيسيراً للبحث ـ تناول تلك الصورة من صور الإسناد في شكلها النعتيّ. فالنعت، في تجربة هذا التيار، قد جعل يسهم بشكل فاعل، في إنجاز وظيفة الإيحاء بحالة «الانكسار» أو حالة «التجاوز» الكينوني التي جعل يسقط، فيها أو يتجاوز إليها وضع الكائن. غير أن إنجاز النعت لهذه المهمة الإيحائية، قد جعل يتحقق عبر استراتيجيتين:

أ ـ استراتيجيّة الإسناد الكنائي، التي تستهدف ـ بدرجة أساسية ـ الإيحاء بما عليه وضع العالم الرمزي، في سياق الوضع الكينوني للكائن

الرائي. لتوحي ـ من ثم، بما عليه وضع الكينونة، في سياق تماهي الكائن بالرمز، أو في سياق مواجهة الكائن لوضع كينونته عبر إمكانيّة الرمز. وتنهض هذه الاستراتيجية ـ كما نعلم ـ على تجاور معاني الإمكان القائمة في رمز الإمكان، لمعاني الضرورة الموصوف بها رمز الإمكان. أي المتحقّقة بالفعل لرمز الإمكان على نحو يفضي إلى استلاب معاني الإمكان القائمة فيه بالقوة، بمعاني الضرورة المتحقّقة له بالفعل، ومن ثم، إلى جعل صفات الضرورة المتحقّقة لرمز الإمكان، أو المسندة إليه، صفات ضرورة ممكنة له، أي صفات ضرورة ملائمة ـ دلالياً[1] ـ لرمز الإمكان، المسندة إليه. كون هذه الصفات مما يمكن أن يتصف بها الرمز، أو مما يمكن أن تتحوّل إليها طبيعته الرمزية. ويتجلّى هذا من إسناد صفات «الفراغ ـ الغياب» ـ التي يمكن أن تؤول إليها طبيعة رموز الامتلاء[2] ـ إلى رموز «الامتلاء ـ الاحتواء الحميميّ»، كإسناد الصفة «مهجور» إلى «قارب صوت» المقالح في عبارته[3]:

«قارب صوتي مهجور»

وإلى «مرافئ عينيه» في قوله أيضاً[4]:

وعلى شاطئ العين حيث

المرافئ مهجورة تختفي نار ذات العماد

وتبرق نار الجحيم

وكذا إسناد صفة «البرودة» إلى «النافذة» في عبارة درويش[5]:

«. . . لي إخوة، أصدقاء، وسجن بنافذة باردة»

وصفة «الخلوّ» إلى «الشّبابيك» في قوله أيضاً[6]:

---

(1) لأنها تنتمي وإياه، كما يبدو في سياق القول، إلى حقل دلالي واحد.

(2) أو ما ينبغي أن تكون كذلك، أي رموز امتلاء، لأنها إنما وجدت أو استدعيت إلى سياق التجربة لتكون كذلك، أي رموز امتلاء تحقّق الاحتواء الحميمي لكينونة الكائن في سياق وضعه.

(3) «مواجيد ليلية» الديوان، ص 587.

(4) «من تحوّلات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 73.

(5) «أنا من هناك»، ورد أقل، ص 13.

(6) «في الرحيل الكبير أحبك أكثر»، أحد عشر كوكباً، ص 28.

«. . . الشبابيك خالية من بساتين شايك. . .».

وكذا إسناد صفات: «الجدب» أو «الموت» إلى رموز «الخصب» أو «البعث» كإسناد صفة «النضوب» إلى «النهر» في عبارة عبد الصبور[1]:

«. . . النهر الناضب»

و«اليباس» إلى «الشاطئ» في عبارة دنقل[2]:

«. . . جلست فوق الشاطئ اليابس».

وكذا إسناد صفة «العمى» وعدم إمكانيّة رؤيا العالم، إلى رموز إمكانيّة رؤيا العالم، كإسناد الصفة «مقروحة» إلى «عيون النخيل» في عبارة المقالح[3]:

«. . . . عيون النخيل مقروحة. . .».

وكذا إسناد صفة «الخواء» أو «الفراغ» إلى «المقلة» في عبارة السياب[4]:

«. . . مقلة جوْفاء تهوّم في ركود. . .».

فضلاً عن إسناد صفات لونيّة توحي بتحوّل رموز الإمكان الموصوفة بها، أو المسندة إليها، كإسناد صفة «القتامة» إلى «أمواج الليل» في عبارة «المقالح[5]:

«. . . قاتمة أمواج الليل»

وكذا الصفة «داجية» إلى كل من «الغيمة» في قول السياب[6]:

«. . . تهدّد الشروق غيمة داجية. . .»

و«الليالي» في عبارته أيضاً[7]:

(1) «رسالة إلى صديقة»، الديوان، ص 81.

(2) «صفحات من كتاب الصيف والشتاء»، الديوان، ص 209.

(3) «من تحولات شاعر. . .»، الكتابة بسيف، ص 70.

(4) «حفار القبور»، الديوان، جـ 1، ص 545.

(5) «مواجيد ليلية»، الديوان، ص 586.

(6) «الأسلحة والأطفال»، الديوان، جـ 1، ص 588.

(7) «القصيدة والعنقاء»، الديوان، جـ 1، ص 305.

«... **في الليالي الداجية...**»

وكذا إسناد الصفة «الكابي» إلى «الليل» في عبارته أيضاً[1]:

«... **الليل الكابي...**»

و«الداكن» أو «الأسود» إلى «الأفق» في العبارتين «**الأفق الداكن**»[2] و«**الأفق الأسود**»[3]. و«الباهت» إلى «قبة السماء» في عبارة «**قبّة السماء باهتة**»[4].

فنحن نلاحظ أن إسناد تلك الصفات الضروريّة إلى تلك الموصفات الرمزية الممكنة، قد جرّد تلك الرموز من إمكانيّتها[5] على نحو جعلها تبدو وكأنها قد عادت إلى طبيعتها المأساوية[6]، التي كانت عليها في سياق الوعي السابق لوعي الإمكان الحداثي لهذه الرموز.

ب ـ **استراتيجيّة الإسناد الاستعاريّ** التي تستهدف ـ بدرجة أساسية ـ الإيحاء بما عليه وضع كينونة الكائن الرائي في سياق تماهيه بعالم إمكانيّته (رؤياه)، أي بعالم الإمكان الرمزي للرمز المسند إليه. وتنهض هذه الاستراتيجيّة ـ كما نعلم ـ على استعارة وضع الأنا ـ المتماهي بالرمز، ليصبح وضعاً للرمز، واستعارة وضع الرمز، ليصبح وضعاً للأنا. الأمر الذي يعني قيام العملية الإسنادية، هنا، على أساس استبدال المعاني الرمزية:

ـ استبدال معاني الإمكان الرمزية، القائمة في رموز الإمكان بالقوّة، لتصبح ـ في سياق الإسناد إليها ـ معاني ضرورة متحقّقة لرموز الإمكان

---

(1) «في الليل»، الديوان، جـ 1، ص 609.

(2) المقالح، أنتِ ـ بيروت ـ الزعتر» الكتابة بسيف الثائر، ص 64.

(3) عبد الصبور «الصمت والنجاح» الديوان ص 217.

(4) نفسه ص 217.

(5) أي من معاني الإمكان القائمة فيها بالقوّة، أو الممنوحة لها في سياق وعي الإمكان الحداثي الذي استدعى هذه الرموز بهدف تلطيفها، ومن ثم، الاعتماد عليها في سياق المواجهة الدائمة والمستمرة مع الوضع الأنطولوجي الذي غدا يمثل ـ لا سيما في الآونة الأخيرة ـ جوهر الهمّ الإبداعي للتجربة.

(6) أي إلى طبيعتها التي كانت عليها في سياق الوعي الرومنسي الذي تطوّر عنه وعي الإمكان الحداثي الذي أشرنا إليه آنفاً.

بالفعل، أي لتصبح معاني الإمكان الكامنة في تلك الرموز، أو القائمة في وعي الكائن لتلك الرموز، معاني ضرورة متحقّقة ـ في سياق تحول وضع الكائن ـ لتلك الرموز. لتصبح، من ثم، صفات الضرورة المسندة فعلياً إلى تلك الرموز صفات ضرورة طارئة، أو متحوّلة ـ في سياق تحوّل وضع الكائن ـ عن معاني الإمكان الكامنة في تلك الرموز، أو القائمة في وعي الكائن[1] لتلك الرموز، ومجسدة، في الآن نفسه، غيابها. أي غياب معاني الإمكان الكامنة في تلك الرموز، أي القائمة فيها بالقوّة لا بالفعل، ويتجلى هذا واضحاً في إسناد صفة الضرورة «يابس» إلى رمز الإمكان «مطر» في قول درويش[2]:

«. . . **فمن سوف يرفع أصواتنا إلى مطر يابس في الغيوم. .**»

فنحن في عملية الإسناد هذه، إزاء عملية استبدال مركبة، يتم بمقتضاها استبدال وضع الأنا ـ الجمعي في سياق الضرورة، بوضع الأنا ـ الجمعي، في سياق الإمكان، أي استبدال حالة انكسار الأنا ـ الجمعي في سياق وعي الضرورة ـ الواقع، أو في سياق يأس الأنا ـ الجمعي من إمكانيّة التجاوز، أو الخلاص، بحالة «توتّر» الأنا ـ الجمعي، في سياق وعي الإمكان، أي في سياق وعي الأنا ـ الجمعي بإمكانيّة التجاوز. ليتم، من ثم، في الآن نفسه، استبدال دلالة رمز الإمكان «المطر» على الضرورة، أي على معاني «الجدب» أو «الموت» التي استدعاها وعي السقوط، أو التي انكسر إليها وضع الأنا ـ الجمعي، في سياق وعي الضرورة ـ بدلالته على الإمكان، أي بدلالة المطر على معاني «الخصب»، البعث، العطاء» التي تحوّل عنها الوعي، أو التي انكسر عنها وضع الأنا ـ الجمعي. الأمر الذي جعل من هذه العملية الإسنادية المركبة إلى «المطر»، عملية إسنادية مفاجئة وضرورية، مفاجئة: لكونها غير متوقعة، أو لكونها قد أفضت بالوضع إلى نتيجة غير متوقعة وضرورية: لكونها قد تحققت في سياق، أو لكونها قد جاءت استجابة طبيعية لضرورة الوضع الكينوني في السياق، فهي قد جاءت إنبثاقاً عن «توتّر الوضع الكينوني للأنا ـ الجمعي» لتجسد ـ في الآن نفسه ـ حالة الانكسار الكينوني،

(1) المراد بوعي الكائن هنا، الوعي المتعالي على سياق تحوّل الوضع.

(2) «خطبة الهندي الأحمر» أحد عشر كوكباً، ص 46.

التي انتهى اليها الوضع الكينوني للأنا ـ الجمعي.

وإذا كانت تقنية الاستفهام «فمن سوف يرفع أصواتنا إلى. . . الخ» قد جسدت «حالة التوتّر»؛ توتّر الوضع الكينوني للأنا ـ الجمعي، التي عنها انبثقت حالة الانكسار، أو التي إليها انتهت، فإن عملية الاستبدال المركبة قد جسّدت، هي الأخرى «حالة الانكسار» التي انتهى إليها الوضع الكينوني للأنا ـ الجمعي، في سياق تحوّل الأمل ـ إلى يأس، والبحث إلى استسلام، وانتهى إليها الوضع الكينوني لـ «لهو ـ الرمز» أي للمطر في سياق تحوّل «إمكانية الرمز إلى ضرورة، أي إلى رمز جدب «شيء. . . نبات يابس مثلاً. . .» أي في سياق استلاب إمكانيّة «المطر» بضرورة «النبات»، أو في سياق تجميد إمكانيّة «المطر» بالانفتاح على ضرورة غيره مما هو منبثق عنه، ومتحوّل بسببه، أي على وضع «النبات» المتحوّل ـ بسبب غياب المطر (جمود المطر في الغيوم) إلى «نبات يابس». الأمر الذي يجعل من هذا الوضع المتحوّل للنبات «نبات يابس» «بؤرة» لذلك التحوّل الشامل، أو لذلك «اليباس» الشامل الذي تجمّدت عنده إمكانيّة الحياة الشاملة: إمكانيّة حياة الأنا ـ الجمعي في سياق الأمل والبحث، لتصبح حياة في سياق القنوط واليأس. وإمكانيّة حياة الرمز ـ المطر، في سياق الإمكان ـ الخصب، البعث، العطاء، لتصبح حياةً في سياق الضرورة، الجدب، الموت. فهو ـ أي النبات ـ لكونه الموصوف الحقيقي بالصفة «يابس» قد كسر إمكانية الرمز، أي جرّد المطر من معاني الخصب. . . لأنه ـ بوضعه المأساويّ الذي تحوّل إليه قد جسّد «حالة غياب المطر» عن وضعه ليجسد، من ثم، في الآن نفسه، حالة غياب الإمكان عن رمزية المطر، أو حالة استلاب إمكانيّة المطر الرمزية، بضرورة وضع النبات الرمزية، وهو ـ أي النبات ـ لكونه في التجربة موصوفاً معادلاً لموصوف آخر يمثل وضعه ـ في نهاية الأمر ـ وضع الأنا ـ الجمعي، الأنا ـ المقموع الهنديّ الأحمر[1]، الفلسطيني، الإنسان الضحية بشكل عام، قد جمّد نموّ الوضع الكينوني للأنا ـ الجمعي، لأنه قد جسّد

(1) وذلك من جهة أن الشاعر قد قال هذا في سياق قناعيّته بـ «الهنديّ الأحمر» أنظر هذه المقولة في سياق النص ص 46، من ديوان «أحد عشر كوكباً».

حالة «غياب المخلّص»، أو «المنقذ» من حياة الأنا ـ الجمعي، ليجسّد، من ثم، حالة انكسار الأمل في الخلاص، والسقوط في حالة اليأس والقنوط. ويمكننا رؤية هذه العملية على النحو التالي:

ـ المطر / الرمز مستلب ⟵بسبب⟶ غياب معاني الإمكان عنه ← معاني الإمكان تبقى في الخيال ← استمرار استلاب الرمز ـ مطر يابس.

ـ النبات يابس ⟵بسبب⟶ غياب المطر من حياته ← المطر يتجمد في الغيوم ← استمرار موت النبات ـ نبات يابس

ـ النحن أموات ⟵بسبب⟶ غياب المخلّص من حياتنا ← المخلص يبقي في الوهم ← استمرار موت النحن ـ وضع يائس

وهكذا نصبح في عملية إسناد الصفة «يابس» إلى الموصوف «المطر» إزاء عملية استبدال كينوني مركب + في سياق كينوني مركب + لتجسيد وضع كينوني مركب، أو حالة انكسار كينوني مركب. الأمر الذي يؤكد تحوّل الصفة ـ في سياق الوصف بها، أي بالنسبة للأنا الواصفة ـ لتغدو «بؤرةً» للانفجار الكينوني الشامل، أو «هاوية» لسقوط الأنا ـ الواصفة، في وعي الضرورة الشامل، أو في ضرورة الوضع الكينوني الشامل، الذي يشمل وضع أناها الفرديّة الآن ـ هنا، في سياق التجربة الإبداعية، ووضع أناها الجماعيّة، أو الجمعيّة أي الإنسانيّة، قبل الآن ـ هناك، في سياق الواقع الاجتماعي، أو التاريخي، كما يشمل فضلاً عن ذلك، وضع الأنا ـ الكونيّ، أي وضع الوجود الكونيّ، أو مأساة الوجود بعامة.

غير أن بروز الصفة، بما هي كذلك، في سياق الوصف، أو بالنسبة للأنا ـ الواصفة، قد جعلها تبرز، في سياق التلقي، أو بالنسبة لنا، نحن الذين نتلقى عملية الوصف بها ـ بوصفها نافذةً نطلّ منها على «كلّية العالم» أي على عالم «الموت الشامل» في سياق الغياب الشامل، وهو العالم ذاته الذي ما نفتأ نطلّ عليه عبر صفات أخرى كثيرة برزت في تجربة هذا التيار، لعل أبرزها الصفة «ثكلى» التي تم إسنادها إلى كل من «المياه» في قول المقالح[1]:

(1) «مقاطع من قصيدة القبر والخيول المهاجرة»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 71.

مصر يا أم الرجال الذين أضاءوا وماتوا
وكل النساء اللواتي سكنتِ بأحشائهن
ويا أمّ نهر «الأسيّة» والصبر
منذ متى ومياهك ثكلى
وعياك ملفوفتان بعشب البكاء وثوب من
الصمت

و«عيون الشموع» في قول المقالح أيضاً مصوراً مأساة رحيل الشاعر صلاح عبد الصبور[1]:

أنزلوه إلى حفرة ضاق بيت من الشعر في جوفها
وضعوه وقد هجع السامرون
وغارت عيون الشموع الثكالى

و«رماد المبخرة» في قول السياب[2]:

ويخبّ المركب إلى داري:
برق يتلامح في الآفاق، يعرّيها
ويذرّيها
كرماد المبخرة الثكلى
في مقبرة تهب اللَّيلا
ألوان الموت وآهات الموتى فيها

فنحن نطلّ من خلال صفة «الثّكل»، هذه، على «عالم الموت» في سياق «الغياب» أو «الفقد». غير أنه في تجربة المقالح، «موت الأنا ـ أنا المقالح ـ في سياق تماهيه بالآخر، من جهة أي في سياق تماهي الأنا بـ «لأنتِ» الأم، المرأة، مصر الواقع، الممكن، الأرض، اللغة، في التجربة الأولى، وبـ «الهو» الفقيد عبد الصبور، وبـ «الهم» أي بالشعراء الرائين (السامرون الذين هجعوا) في التجربة الثانية، وموت «الأنا» ↔ الآخر»

(1) «حدث في النصف الثاني من الليل»، نفسه، ص 59.
(2) «سفر أيواب» الديوان، جـ 1، ص 266.

(الأنتِ ـ الهو أو الهم) في سياق تماهيهما كليهما معاً بعالم إمكانيتهما المشترك (المياه ـ عيون الشموع). هذا العالم المتحوّل في سياق الوصف أو في سياق انكسار إمكانيّته بالوصف «ثكلى» إلى عالم ضرورة، من جهة ثانية، أي إلى عالم ثكل وفقد. الأمر الذي جعل موتَ «الأنا» موتاً للآخر (أي لـ «أنتِ» ولـ «الهو ـ الـ «هم») وجعل موت الآخر (الأنتِ ـ الهو ـ الـ «هم») موتاً للـ «أنا»، وموت «الأنا ـ الآخر»، من ثم، موتاً لهما جميعاً، أي موتاً جمعيّاً لـ «أنا» ↔ «آخر» جمعيّ، في سياق استلاب عالم إمكانيّتهما الجمعيّ، أو في سياق غياب الإمكان عن عالم إمكانيّتهما الجمعيّ، أي في سياق غياب الإمكانيّة الجمعيّة لـ «المياه» عن «عالم المياه» الجمعيّ[1] في التجربة الأولى، وفي سياق غياب الإمكانيّة الجمعيّة لرمزية «عيون الشموع» عن عالم «عيون الشموع» الرمزيّ، في التجربة الثانية. مما يضعنا في تجربتي المقالح هاتين في مواجهة «الموت الشامل» في سياق «الغياب الشامل»، أو في سياق «الفقد الشامل» فهو، في التجربة الأولى، يشمل:

- موت الأنتِ ـ الأم، المرأة (بوصفها موصوفة حقيقية بصفة «الثكل» ـ الموصوف المستعار) في سياق معاناتها فقد ولدها الحبيب، من جهة أولى.

- وموت الأنتِ ـ الأم، الأنثى، مصر المحبوبة، رمز إمكانيّة الخلق، أو التحقّق الكينوني للـ «أنا» في سياق معاناة تلك الأنتِ، غياب إمكانيّة الخلق أو التحقّق الكينوني، عن عالم إمكانيتها المائي، أي عن ماء كينونتها ـ شهوتها الكامنة فيها، ومن ثم، في سياق فقد الأنتِ لإمكانيّة خلق الممكن عبر مائها المفرّغ من كل إمكانيّة للخلق، أو التحقّق، أو للبعث، أو التجدّد، من جهة ثانية.

---

(1) فالمياه المضافة إلى الـ «أنتِ» في العبارة «مياهك» هي مياه الأنا، بوصفها معادلاً رمزيّاً لعالم إبداعها الشعريّ، وهي مياه الأنتِ، المحبوبة، الأم، مصر الواقع، ومصر الممكن، والمرأة، واللغة، والحلم، بوصفها كذلك، معادلاً رمزياً لإمكانيّة وجود مصر الواقع أي معادلاً لمياه النيل، التي تمثل عنصراً حيوياً في وجود مصر ـ الواقع، أو لإمكانية وجود مصر ـ الحلم، ومعادلاً رمزياً لإمكانية الخصب، الولادة في المرأة، أو لإمكانية الوجود في اللغة، أو لإمكانية الرحيل الحميمي في الحلم.

- وموت الأنتِ ـ الأم، مصر الواقع (الموصوف المحايث للموصوف الحقيقي = المستعار له في مستواه الأول المباشر) في سياق غياب المخلص أو المنقذ عن عالم إمكانيّة مصر الواقع، أي عن عالم مياه مصر، عن نيل مصر، رمز إمكانيّة التغيير في مصر الواقع، من جهة ثالثة.
- وموت الأنتِ ـ الأم، الأرض، أرض مصر، أرض الحياة بشكل عام، (الموصوف المستعار له في مستواه الثالث) في سياق فقد مياه الأرض ـ نهر الأرض، المتفجر في الأرض لبعث الحياة في الأرض ـ لإمكانيّة تخصيب الأرض، بعث الحياة في الأرض. من جهة رابعة.
- وموت الأنتِ ـ الأم، الأرض، أرض اللغة، لغة الشعر، أداة التحقّق أو الخلق الرؤياويّ (الموصوف المستعار له في مستواه الرابع) في سياق فقد مياه الشعر، الإبداع الرؤياويّ، لإمكانيّة خلقه للغة، أو لإمكانيّة تجديده للغة الشعرية من جهة خامسة، ليشمل فضلاً عن ذلك:
- موت أنا ـ الشاعر، الرائي، في سياق معاناته وعي «الغياب» أو «الفقد»؛ فقد الممكن الرؤياويّ عن عالم إمكانيّة رؤياه، أو غياب إمكانيّة التجاوز عن عالم الإمكان الرؤياويّ، أي عن عالم الحياة بوصفه معادلاً لعالم إمكانيّة رؤيا العالم الممكن من جهة سادسة.
- وموت أنا ـ الشاعر، الثائر، أو المتطلّع إلى تغيير العالم، في سياق معاناته وعي غياب إمكانيّة تغيير العالم، تجاوز الواقع، عن عالم إمكانيّة التغيير ـ التجاوز، أي عن عالم المياه بوصفه رمزاً لإمكانيّة الخلق والتجدّد، أو لإمكانيّة الخصب والولادة الدائمة والمستمرة. ويمكننا رؤية ذلك كله على النحو الآتي:
- أنتِ ـ المحبوبة، المرأة، الأم ↔ تحزنين ⟵بسبب⟶ بسبب غياب ولدك الحبيب ⟵عن⟶ عالم وجودك
- أنتِ ـ المحبوبة، الممكنة ↔ تموتين ⟵بسبب⟶ غياب الممكن ⟵عن⟶ عالم إمكانيّتك
- أنتِ المحبوبة، مصر الواقع ↔ تَتَخلَّفين ⟵بسبب⟶ غياب المخلص ⟵عن⟶ عالم إمكانية خلاصك (تقدُّمك)

- أنتِ المحبوبة، الأرض ↔ تُجْدِبين ←بسبب→ غياب إمكانية الخصب ←عن→ عالم إمكانية تخصيبك
- أنتِ ـ المحبوبة، اللغة ↔ تجمدين ←بسبب→ غياب إمكانية التجديد ←عن→ عالم إمكانية تجديدك
- أنا ـ الشاعر، الرائي ↔ أموت ←بسبب→ غياب الممكن الرؤياوي ←عن→ عالم إمكانية رؤياوي.
- أنا ـ الشاعر، الثائر ↔ أموت ←بسبب→ غياب إمكانية التغيير ←عن→ عالم إمكانية التغيير.

أما في تجربة المقالح الثانية، فيشمل موت الـ «هو» الشاعر الرائي عبد الصبور (الذي وُوْرِي في حفرة ضاق. . .) المفضي هو كذلك إلى موت الـ «نحن» الشعراء الراؤون المتماهون به (السامرون الذين هجعوا في ليل الرؤيا) في سياق غياب الممكن الرؤياوي[1] عن عالم الرؤيا، أو عن إمكانيّة رؤيا الـ «نحن» للممكن (أي عن عيون شموع الـ «نحن» رمز إمكانيّة رؤياهم للأمل، والتطلع إلى الخلاص) كمرحلة أولى، وهي المرحلة التي توحي بها الصفة «ثكلى» ثم في سياق غياب إمكانيّة الرؤيا نفسها، أي في سياق «غوران» عيون الشموع، أي انطفاء عيون الشموع نفسها، كمرحلة ثانية، وهي المرحلة التي يوحي بها الفعل «غارت». وهو ما يعني إختفاء بريق عيون الـ «نحن» التي ما فتئت ترى. . . وتبحث عن ممكن رؤياوي للخلاص، أو عن إمكانيّة ما للتجاوز، أي موت تلك العيون، ومن ثم موت الـ «نحن» الذين نرى بتلك العيون، أو عبر إمكانيّة تلك العيون. وهو موت جسّده الفعل «غارت» المسند إلى «العيون» فهو موت الأنا ـ الرائي الجمعي، أو الـ «نحن ـ الراؤون» الجمعيون في سياق غياب الحبيب الشاعر الرائي عبد الصبور، المفضي غيابه بدوره إلى غياب أو اضمحلال أملهم في الخلاص أو التجاوز، ومن ثم إلى استلاب كل إمكانيّة للخلاص والتجاوز، بما في ذلك استلاب إمكانيّة العيون الرمزية ذاتها.

---

(1) ونريد بالممكن الرؤياوي، الشيء المحبوب الذي ينوجد في سياق الرؤيا، أو الذي يتحقّق وجوده في إطار الرؤيا ليتحقّق من خلاله ـ كونه يتضمّن شرط إمكانيّة التوحّد به ـ وجود الكائن الرائي.

أما تجربة السياب الأخيرة فتجسّد حالة «موت الأنا ـ الرائي الجمعي، أو الكوني[1] ولكن في سياق فقد ما تحقق للـ «أنا» الرائي الجمعي أو الكوني، الآن ـ هنا، في التجربة، ليندثر الآن ـ هنا، في التجربة ذاتها، أي في سياق تحوّل الوجود وصيرورته: تحوّل وجود «المبخرة»[2] (مبخرة أنا ـ الرائي، رمز إمكانية الاتصال بالعالم الممكن، أو إمكانية تجاوز الشرط البشري) الناري في العالم الممكن، إلى وجود رماديّ، من جهة، أي من وجود للمبخرة في عالم الوجود الناريّ إلى وجود لها في عالم الموت الرماديّ. وتحوّل وجود الـ «أنا» الرائي المتماهي بالمبخرة، من ثم، من وجود للـ «أنا» في طقس الوجود الناري للمبخرة، إلى وجود للـ «أنا» في طقس الوجود الرمادي للمبخرة، وهو تحوّل من شأنه أنه جسّد تحوّل حال أنا ـ الرائي في سياق التجربة، من حالة الوجود في طقس الاتصال بالعالم الممكن، عبر إمكانيّة «المبخرة»، إلى حالة اللاّوجود في طقس الانقطاع عن العالم الممكن، في ظل غياب إمكانيّة «المبخرة» (ثكل المبخرة). أي من حالة الوجود في دفء العالم الممكن، إلى حالة اللاّوجود في برد عالم الواقع وفراغيّته. ومن ثم، من حالة «العلوّ» في العالم الممكن، إلى حالة السقوط في العالم الضروري في الواقع. من حالة تجاوز الوضع البشري في سياق معاناة المرض والموت[3] إلى حالة معاناة الوضع البشري في السياق نفسه.

غير أن تحوّل حال الشاعر الرائي في سياق المعاناة على هذا النحو، قد جسّده ـ على مستوى التجربة ـ تحوّل حال العالم المرئي في سياق التجربة

---

(1) كون السياب قد تماهى بآفاق الكون، وبعالم الإنسان، بفضاء الرؤيا الكونيّة، الآفاق المعرّاة، أو المدرّاة بالبرق، وبعالم الرؤية الإنسانيّة في المقبرة. أي في عالم الموت الإنساني في الواقع المأساوي.

(2) فـ «ثكل المبخرة» يعني حزن المبخرة، بكاء المبخرة على نارها، الخابية، أو على وجودها الناريّ المتحوّل رماداً تذروه رياح العدم والموت.

(3) علينا ألا ننسى أن السياب قد قال هذا في سياق معاناته مرض الموت الذي أقعده عن الحركة، وجعله يعيش حقيقة عالم الموت بكل مأساته، فهذه القصيدة قد أبدعها في لندن في 1 ـ 2 ـ 1963 م حيث كان يتلقى العلاج هناك.

ذاتها، أي تطوّر وضع العالم المرئي في سياق تجربة الرؤيا ذاتها. ذلك التطوّر الذي جسّده تطوّر العلاقة الرمزية بين عناصر عالم الرؤيا على النحو الآتي:

1 ـ برق الكينونة يتلامح في آفاق رؤيا الرائي = يتماهى بآفاق الرؤيا + يتوهّج في آفاق الرؤيا.

2 ـ برق الكينونة يعرّي آفاق الرؤيا = يكشف آفاق الرؤيا = يتكشّف في آفاق الرؤيا = يخلق آفاق الرؤيا ↔ يحطّم آفاق الرؤيا = يُعدم آفاق الوجود المنجز = يحوّل عالم الوجود المنجز إلى عالم موت وإعدام.

3 ـ آفاق الرؤيا المحطّمة تغدو رماداً ←لـ→ مبخرة الأنا ـ الرائية.

4 ـ برق الكينونة يذرّي رماد الآفاق المحطمة ←في→ عالم الموت اللّيليّ (في مقبرة ليليّة) = يبذر رماد الوجود المُعْدَم ←في→ رحم العدم، أي في عالم الموت الليليّ أو الرؤياوي.

5 ـ عالم الموت الليليّ «المقبرة» ←يمنح→ الأحياء في الليل، الأنا ـ الرائية في الليل (ليل الرؤيا) ألوان الموت، وآهات الموتى فيها = يعود الأحياء ← لـ «يحي الموتى» = يذيق الأنا ـ الرائية الموتَ ← لِيُسْمِعَها صوتَ انبعاث الحياة من قلب الموت = يعدم حياة الأنا ـ ليبعث حياة الآخر «الموتى» من جديد، بل ليمنح الآخر حياة جديدة في سياق معاناة البعث، أو في سياق معاناة مخاض الولادة، ولادة الوجود من قلب العدم (آهات الموتى في المقبرة) والحياة من قلب الموت = (يفدي بحياة الأنا ـ الرائي المسيح ← الآخر ـ الإنساني).

ليكون المقالح والسياب بهذا قد استبدلا بـ «ثكل المرأة» المحدود الواضح، (أي الذي نطلّ منه في الأصل على عالم موت «المرأة» في سياق فقدها ولدها الحبيب) ثكلاً آخر، أوسع منه وأرحب، هو ثكل الوجود «الكلّي» للعالم، في سياق التحوّل الكلّي للعالم، أو في سياق الغياب الكلّي لإمكانيّة الوجود في العالم الذي نطلّ منه على عالم «الموت الشامل» في سياق «الغياب الشامل» أو في سياق «التحوّل الكينوني الشامل» ليستبدلا، من ثم، بدلالات «الثّكل» السابقة، أي الممنوحة لكلمة «الثّكل» في سياق

الاستخدام اللغويّ السابق قبل الاستبدال، دلالاتٍ جديدة، في سياق جديد، هو ذلك السياق الذي حاولنا الإلماح إلى بعض ملامحه.

وإذا كان من شأن ذلك السياق الجديد أنه هو الذي استدعى تلك الدلالات الرمزية الجديدة لـ «الثكل»، بل من شأنه أنه هو الذي استدعى «وضع المرأة» في سياق «الثكل» بوصفه وضعاً شبيهاً بوضع الأنا في سياق العالم، أي بوصفه وضعاً خارجياً قادراً على تجسيد وضع الكينونة المتحوّل في سياق التحوّل الكينوني العام لعالم التجربة ـ فإن وضعاً آخر للكينونة، في سياق آخر للشاعر قد لا يستدعي من الشاعر خروجاً على وضعه الخاص ـ الآن ـ هنا، في سياق التجربة ـ إلى وضع آخر لسواه خارج التجربة تكون وظيفته الرئيسة تجسيد ـ وضع الأنا في سياق ذلك الوضع الخاص، بل قد لا يسمح للشاعر، أو لا يمنحه فرصة الانفتاح على العالم الضروري، خارج وضع كينونته المتحوّل ـ الآن ـ هنا ـ في سياق تحوّل إمكانية العالم الرمزي، اللهم إلا بالقدر الذي يسمح به منطق التماهي الكينوني القائم على جدل العلاقة بين الأنا وعناصر ذلك العالم الرمزي. الأمر الذي جعل مجال الاستبدال هنا ـ استبدال الصفات الضرورية الموحية بالوضع ـ محصوراً في سياق العلاقة الثنائية بين الأنا والرمز، أي في نطاق «معاني الضرورة» القائمة في وضع كل من الأنا والرمز، أو التي يمكن أن ينكسر إليها وضع كل من الأنا والرمز، أي في نطاق معاني الضرورة الإنسانية القائمة في الكائن الإنساني، أو المتعلّقة بوضع كينونته، ومعاني الضرورة الرمزية القائمة في رمز الإمكان، أو المتعلقة بوضع رمزيته. وفي هذا السياق، فقد جعل الشاعر الرائي يستبدل معاني الضرورة الإنسانية الموحية بوضع كينونته في سياق السقوط في وعي الضرورة الإنسانية، لتصبح معاني ضرورة رمزية موحية بوضع الرمز في سياق استلاب إمكانيّته الرمزية، لتصبح صفات الضرورة الإنسانيّة المسندة حقيقة إلى الشاعر أو التي كان يجب أن تكون مسندة على وجه الحقيقة ـ إلى الشاعر[1] صفات ضرورة مسندة مجازاً إلى الرمز. ويتجلى هذا في إسناد صفة «الكآبة» الإنسانية، إلى كل من «الشفق» في عبارة

(1) بوصف الشاعر هو الموصوف الحقيقي بالصفة.

السياب[1] «**الشفق الكئيب**» و«شباك الرؤيا» في عبارته أيضاً[2] «**الشباك الكئيب**» وصفة «الحزن» الإنساني إلى كل من «شراع السفينة» في قوله[3]:

. . . كما رفّ فوق السفين

شراع حزين.

و«ليل الرؤيا» في عبارة السياب أيضاً[4] «**الليل الشتائي الحزين**» وصفة «الخوف» و«البكاء» إلى «شجر العالم الممكن في التجربة» في عبارتي المقالح: «**الشجر الخائف**»[5] «**الشجر الباكي**»[6]. وكذا إسناد الصفة «ضرير» إلى كل من «الخليج في عبارة المقالح[7] «**الخليج الضرير**» و«الليل» في عبارة السياب[8] «**الليل الضرير**» و«العمى» إلى «باب» التحول إلى الداخل و«البلادة» إلى «شباك الرؤيا» في عبارة السياب أيضاً[9]:

«. . . من بابه الأعمى، ومن شباكه الخرب البليد. . .»

وكذا اسناد صفة «البَكم» إلى «نهر» الوجود المتجدّد في عبارة المقالح[10] «**النهر الأبكم**» وصفة «الخرس» و«التعب» إلى «ريح» الصيرورة الخالقة في عبارة السياب[11] «**الريح خرساء تعبى**» وصفة «الشرود» إلى «الغيمة» «رمز إمكانية الوجود» في عبارته أيضاً[12] «**فمن يتبع الغيمة الشاردة**» وإلى «البر» رمز الممكن الهارب من أمام البحر في قول درويش[13] «**خذني**

(1) «حفار القبور»، الديوان جـ 1، ص 558.

(2) «الليلة الأخيرة»، الديوان، جـ 1، ص 302.

(3) «خلا البيت»، الديوان، جـ 1، ص 63.

(4) «ليلة في باريس»، الديوان جـ 1، ص 321.

(5) «تسديد الحساب» جزء 1 ص 264.

(6) «الأسلحة والأطفال» الديوان جزء 2، ص 579.

(7) «البيان الأول للعائد من ثورة الزنج»، المصدر السابق، ص 97.

(8) «إقبال والليل»، الديوان، جـ 1، ص 716.

(9) «حفار القبور»، جـ 1، ص 544.

(10) «بيروت. . . الليل والرصاص: وتل الزعتر»، الكتابة بسيف الثائر. . .، ص 62.

(11) «تسديد الحساب»، جـ 1، ص 364.

(12) «الأسلحة والأطفال»، الديوان، جـ 2، ص 579.

(13) «مأساة النرجس وملهاة الفضة»، أرى ما أريد، ص 59.

إلى وتر يشد البحر للبر الشريد» وكذا إسناد الصفة «جريح» إلى «فضاء التجاوز» في عبارة درويش أيضاً[1] «**الفضاء الجريح**» والصفة «غريق» إلى «الضوء السرابي» في قول السياب[2] «**الضوء السرابي الغريق**». فنحن نلاحظ أن إسناد صفات الضرورة الإنسانيّة هذه إلى موصوفات عالم الأمكان الرمزي على هذا النحو، قد جسّد تماهي الكينونة الإنسانيّة للـ «أنا» بالكينونة الرمزية للرمز، ليتحوّل، من ثم، الوضع الكينوني للـ «أنا» إلى وضع كينوني للرمز، لتتحوّل صفات الضرورة الإنسانية، من ثم، من صفات ضرورة إنسانيّة متعلقة بالكائن في سياق وضعه، أو معبرة عن وضع الكائن في سياق معاناته وضع كينونته الإنسانية إلى صفات ضرورة متعلقة بالرمز ومجسّدة، في الوقت نفسه، تحوّل وضع الرمز، في سياق تحوّل وضع الكائن المتماهي به (تحوّل الوضع الكينوني للرمز، في سياق تحوّل الوضع الكينوني للأنا، أي استلاب إمكانيّة الرمز في سياق استلاب وجود الأنا، سقوط الأنا في وعي الضرورة).

لنصبح بهذا إزاء وضعيّة استلاب «مركّبة» يفضي فيها استلاب وجود الكائن الرائي إلى استلاب إمكانيّة وجوده رؤياوياً (أي إلى تجريد رموز الإمكان من معاني الإمكان القائمة فيها أو المتحققة للكائن من خلالها) على نحو يؤكد قيام العلاقة بين «الأنا» والعالم الرمزي لتلك الرموز، على أساس استجابة العالم الرمزي للعالم النفسي، أو إنبثاق وضع العالم الرمزي عن وضع الأنا النفسيّ على نحو يمكن رؤيته كالآتي:

تحوّل وضع الأنا النفسيّ ⟵يفضي إلى⟶ تحوّل وضع العالم الرمزيّ

غير أن استجابة العالم الرمزي للـ «أنا» أو إنبثاق وضع العالم الرمزي عن وضع الأنا النفسيّ على هذا النحو قد جسّد الوضع الطبيعي للعلاقة بين الأنا والعالم، أي الوضع الذي ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الأنا وعالم الإمكان الرمزي، وهو الوضع الذي أكدته ظاهرة الإسناد في صورته الفعلية الآتية:

- الصورة الفعلية [الرمز المسند إليه + الفعل + متعلقات الإسناد]

غير أنّ ما يميّز عملية الإسناد إلى الرمز هنا، أنها عملية متعلقة بأفعال

---

(1) «خطبة الهندي الأحمر»، أحد عشر كوكباً، ص 42.

(2) «حفار القبور»، الديوان، جـ 1، ص 544.

تجسّد تحوّل فاعليها، بل بالأحرى، متعلقة بأحداث تشخّص مشاهد[1] «السقوط» أو «التجاوز» الكينوني اللذين جعل يسقط فيها، أو يتجاوز إليها وضع الكينونية.

ولأن أحداث تشخيص مشاهد السقوط قد بدت بما هي الأحداث الأكثر حضوراً وإثارة في تجربة هذا التيّار، فقد رأينا أن نقصر تركيزنا على تناولها، مؤكدين في هذا السياق أن تلك الأحداث، وهي أحداث مسندة لغوياً إلى عناصر عالم الإمكان الرمزيّ، قد شخّصت مشاهد مختلفة لحالتين مختلفتين من السقوط، أو من الانكسار، يمكن وصف الحالة الأولى بأنها حالة «السقوط الطبيعيّ لإمكانيّة العالم» في سياق السقوط الطبيعي لكينونة الكائن الرائي (استجابة عالم الإمكان الرمزي، لوضع الكائن النفسي. انبثاق وضع عالم الإمكان عن تحوّل وضع الإنسان، إنبثاق الأول عن الثاني كاستجابة له، أو كضرورة له) في حين يمكن وصف الحالة الثانية بأنها حالة السقوط المفارق[2] للكائن الرائي في سياق السقوط المفارق لإمكانيّة وجوده رؤياوياً، التي تعني بالضرورة حالة سقوط إمكانيّة العالم في وعي الأنا، المفضية بدورها، من ثم، إلى حالة سقوط الأنا نفسها في سياق معاناة ذلك الوعي، أي في سياق انكسار وعي الأنا بإمكانيّة العالم الرمزيّ ليرتدّ وعياً بعدم إمكانيّته، أو بتحوّل معاني إمكانيّته الرمزية إلى معاني ضرورة رمزية. والحالتان ـ كما سنلاحظ ـ متداخلتان ومتكاملتان، تفضي أولاهما إلى الثانية وتمهد لها. ولإيضاح هذا يمكن القول إن الأحداث التي شخصت مشاهد السقوط في الحالة الأولى هي أحداث يمكن وصفها ـ بشكل أساسي وجوهري ـ بأنها «أحداث سلبيّة» أو «لازمة» أي لا يتعدى أثرها حدود من أحدثها، أو من تعلّقت به لغوياً، من جهة، وحدود سياق الإحداث، أو التعلّق الذي وقعت فيه، من جهة ثانية، أي حدود الفاعل الذي إليه أسندت لغوياً، وهو هنا رمز الإمكان، وحدود السياق الزمكاني الذي فيه وقعت عملية الإسناد إلى رمز الإمكان، أو الذي

---

(1) ونريد بالتشخيص هنا جعل الموقف، أو الحالة الشعورية شاخصةً، أي ماثلةً في مشهد منظور، تراه العين ويتملاّه الخيال.

(2) سقوط مفارق كونه قد جاء انبثاقاً عن مجرد الوعي بوضعيّة العالم الرمزي المفارق.

لأجله استدعيت عملية الإسناد إلى رمز الإمكان. الأمر الذي يعني قيام عملية الإسناد الفعلي هنا، على أساس استبدال وضع الفاعل الرمزي في سياق حدث سقوط إمكانيّته الرمزية بوضع الأنا ـ الفاعل الإنساني، في سياق حدث سقوط كينونته. ليصبح وضع الفاعل الرمزي في سياق حدث سقوطه ـ استلاب إمكانيّته الأول، وضعاً للأنا في سياق حدث سقوطه ـ استلاب وجوده الثاني، أي وضعاً متحوّلاً عن وضع الأنا (الذي استدعاه كضرورة له) ومجسّداً، في الآن نفسه، تحوّل وضع الأنا المأساوي في العالم، إلى وضع مأساويّ للعالم ذاته، أي إلى وضع كلّي، لا أقول يتعاطف معه عالم الوجود، بل أقول يتحوّل إليه عالم الوجود ليسقط في سياق معاناته. ليصبح حدث السقوط المسند إلى كل من الأنا والرمز، ومن ثم أخيراً، «حدثاً كليّاً» يشخّص مشهداً كلّياً لسقوط «كلّي» شامل. فإسناد حدث «الموت» بصيغة المضارع «يموت» إلى كل من «الشمس» في قول المقالح[1] «**الشمس تموت قبل طلوع الشمس**» و«الماء» في عبارة درويش[2] «**يموت الماء في الغيم**» و«النار» في عبارة السياب[3] «**تموت نار الليل**» لا يشخّص مشهد موت من تعلق به حدث الموت لغوياً، أي غياب إمكانيّة «الشمس» أو «الماء» أو «نار الليل» التي أسند إليها حدث الموت بوصفها رموز إمكان تُستَلب إمكانيتها، ولا مشهد موت من تعلّق به حدث الموت سياقيّاً أي تلاشي حياة من ترمز له تلك الرموز من «أنوات» إنسانيّة متكلمة في سياق التجربة، بل يشخّص مشهداً «كلّياً» لموت «كلّي» يشمل ـ بالإضافة إلى موت من تعلّق به حدث الموت لغوياً، ومن تعلّق به حدث الموت سياقيّاً، موت كل موجودات العالم التي لها صلة بعالم الإسناد، أو بسياق الإسناد[4]، بحيث يشمل ـ على مستوى الإسناد اللغوي ـ موت المسند إليه

---

(1) «الكتابة للموت» الكتابة بسيف الثائر، ص 56.

(2) «ضباب على المرآة»، الديوان، ص 276.

(3) «الأم والطفلة الضائعة»، الديوان، جـ 1، ص 154.

(4) ونريد بالموجودات، التي لها صلة بعالم الإسناد، موجودات عالم الإمكان الرمزي في التجربة، عناصر التجربة الإبداعية، مكوناتها اللغوية والشعرية بوجه عام أما الموجودات التي لها صلة بسياق الإسناد فهي موجودات عالم الواقع الدافعة إلى الإسناد أو المحرضة عليه.

لغوياً، «الشمس» أو «الماء» أو «النار» بوصفه رمزاً من جهة، وبوصفه مرجعاً للرمز من جهة، أي بوصفه رمز إمكان يفضي موته ـ غياب إمكانيته الرمزية ـ إلى موت ـ غياب إمكانية كل موجودات عالم الإمكان الرمزي الذي يمثل الرمز المسند إليه أحد عناصره، وبوصفه موجوداً واقعيّاً (شمساً، أو ماءً، أو ناراً)، حقيقيّة يمثل وجود كل منها شرط الوجود الإنساني والكوني) يفضي موته ـ غياب وجوده عن مسرح الحياة الإنسانية إلى غياب الحياة الإنسانيّة والكونيّة. ليشمل ـ على مستوى الإسناد السياقي ـ موت «المسند إليه سياقيّاً» أنا ـ الإنسان، الذي ترمز إليه وضعه تلك الرموز، بوصفه ـ من جهة ـ أنا ـ الإنسان الفرد، الذي يفضي موته ـ غياب إمكانيّته أو تلاشي وجوده، الآن، هنا، في سياق التجربة ـ إلى تلاشي عالم وجوده الممكن، في سياق التجربة، وبوصفه، من جهة ثانية، موت أنا ـ الإنسان الجمعي، أو الكونيّ الذي يفضي موته ـ غياب وجوده المفتوح على العالم في كليته ـ إلى موت الوجود والعالم برمّته. الأمر الذي يؤكد تحوّل «حدث الموت» في سياق عملية «الإسناد» إلى رمز الإمكان هنا إلى «حدث كوني» يشخص مشهد سقوط الكون والإنسان على حد سواء.

وإذا كان «حدث الموت» في نماذج الإسناد هذه قد شخّص مشهد السقوط الكوني في عالم الموت من خلال الصيغة النحوية التي اتخذها المسند، أي من خلال صيغة «المضارعة ـ يموت» التي وفّرت للمشهد إمكانية الحركة في سياق الزمن، استمرار معاناة الموت في سياق الزمن، تحول الموت إلى «حدث مستمر» في الزمن، أي إلى «موت درامي» يتحقّق الآن في المشهد المنظور»، أي في سياق الحركة[1]، لا في سياق «السكون»، في

(1) فحين نقول مثلاً إن فلاناً «يموت» فهذا معناه أنه ما يزال يعاني الموت ـ أنه «يَنْزع» ـ أنه «يسقط في السكون، حيث غياب الحركة، وغياب الحدث، وتلاشي إمكانية الحركة، وإمكانية الأحداث»، ليمكن القول إنطلاقاً من هذا، إن معنى القول: «الشمس تموت قبل طلوع الشمس» و«الماء يموت في الغيم» هو معنى القول: الشمس «تميل» نحو المغيب = تتحرّك باتجاه المغيب النهائي = تسقط في المغيب النهائي = تغيب قبل أن تبزغ = يختفي وجودها قبل أن توجد «تموت قبل أن تولد» وإن «الماء يتحوّل» في الغيم = يتجمد في الغيم = يختفي وجوده في الغيم = يسقط في العدم قبل أن يوجد (يموت في رحم الخلق قبل أن يولد).

سياق معاناة السقوط باتجاه الموت النهائي، لا في سياق السكون في عالم الموت النهائي، ومن ثم في سياق المواجهة والصراع مع الموت النهائي، لا في سياق الاستسلام للموت النهائي أو السكون في عالمه ـ أقول إذا كان حدث الموت هذا قد شخّص مشهد السقوط في عالم الموت على هذا النحو، فإن أحداث موت أخرى، في نماذج إسنادية أخرى، قد شخّصت مشهد ذلك السقوط الكوني في حالة الموت، ولكن من خلال الصيغة اللغوية للمسند وصفة أخرى تتعلق بطبيعة حدث الموت ذاته. فحدث كالحدث الذي يمثله الفعل «يهوي» المسند إلى «شعاع الشمس» في قول دنقل[1] «**فشعاع الشمس يهوي كخيوط العنكبوت**» أو الفعل «تتهاوى» المسند إلى «أمواج البحر» في قول المقالح[2]:

لا ماء في البحر

أمواجه تتهاوى

لا يعرض لنا مشهد الموت بوصفه حدث سقوط ميتافيزيقي يأخذ امتداده في الزمان فقط، بل يعرض لنا مشهد الموت بوصفه حدث سقوط فيزيائي يأخذ امتداده في الزمان، وفي المكان في آن معاً، أي بوصفه حركة سقوط حقيقية أو واقعيّة، حسّيّة أو مرئية، تأخذ حيزها في المكان كما تأخذ حيزها في الزمان. فـ «شاع الشمس يهوي» معناه «ضوء الشمس = يختفي عن النظر = لا نراه، لأن لحظة هُوِيّ الشعاع ـ الضوء، هي لحظة غيابه، اختفائه عن عين الناظر. غير أن الشاعر قد جعلنا نراه لأنه قدّمه لنا «شعاعاً يهوي»، أي متحركاً حركة مجسّدة، في شكل، فـ «يهوي» معناه «يسقط الآن ←في زمن الرؤية→ + يسقط هنا ←في فضاء الرؤية→ = حركة سقوطه في حيز زماني مكاني = له جسم (شكل + لون) = له صورة حسيّة ترى بالعين وتلمس باليد. إذن فنحن نراه، نشهد غيابه في حضوره الماثل أمامنا الآن هنا في إطار تلك الصورة الحسيّة للسقوط.

و«أمواج البحر تتهاوى» معناه أمواج البحر تتساقط في الهواء، في فراغ

---

(1) «العشاء الأخير» الأعمال الشعرية، ص 178.

(2) ذو نواس. البحر . . . والاغتيال «الخروج من دوائر الساعة السليمانية»، ص 44.

البحر (بعد أن خلا البحر من الماء) = تتلاشى في فراغ البحر = تتحوّل إلى عدم لا يُرَى، لأن وجود الموج مرتبط بوجود الماء في البحر، وما دمنا لا نرى ماءً في «البحر»؛ لأن المقالح قد قال لنا «لا ماء في البحر»، فإننا أيضاً لا نستطيع أن نرى أمواجاً لبحر لا ماء فيه. غير أن المقالح قد جعلنا نرى هذه الحالة من العدم أو من الفراغ، عبر حالة أخرى من «إعدام العدم» أي عبر إعدام الأمواج على نحو جعلها تتهاوى، أي على نحو جعلها تتراءى لنا ـ في مشهد الإعدام الرؤياويّ ـ معانية سقوطها النهائي لا أكثر. وهو ما يعني تعلّق حدث الموت هنا بكائنات «مُعْدَمة» أي تمّ إعدامها قبل الآن ـ خارج المشهد، ولكنها تَمْثُل الآن ـ هنا، في المشهد، لتقول لنا مصيرها المأساوي في العدم، ومن ثم لتعرض علينا مشهد سقوطها النهائي والحاسم في العدم. وهذا خلافاً لما عليه الحال في أحداث موت أخرى، تعلّقت بكائنات رمزية غير «مُعْدَمة» ولكنها تعاني في سياق الإعدام، ومن تلك الأحداث حدث «الأنين» المسند إلى كل من «الريح» في قول السياب[1]:

غريق في غياب الموج تنحب عنده الغاقه[2]

تئن الريح في سعف النخيل عليه ترثيه

وإلى «القبور» في قوله أيضاً[3]:

من قاع قبري أصيح

حتى تئن القبور

وحدث «البكاء» المسند إلى كل من «الريح» في قول درويش[4]:

... فاتركوا الناي للريح تبكي على شعب هذا المكان الجريح...

و«المياه» في قول المقالح[5]:

---

(1) «ليلة في العراق»، جـ 1، ص 629.

(2) الغاقة: النورس، طائر بحري.

(3) «رسالة من مقبرة»، الديوان، جـ 1، ص 389.

(4) «خطبة الهندي الأحمر»، أحمد عشر كوكباً، ص 45.

(5) «مرثية عصرية لمالك بن الريب»، أوراق الجسد العائد، ص 63.

تبكي المياه في مواقد الشتاء

و«النوافذ» في قول المقالح[1]:

إني رأيت النوافذ تبكي

وحدث «العويل» المسند إلى كل من «السفين» و«الشمس» في قول السياب[2]:

أتلك السفين التي تُعْوِلُ

على مرفأ ناوحته الرياح

وقوله[3]:

الشمس تعول في الدروب:

بردانة أنا والسماء تنوء بالسحب الجليد

فهذه الأحداث، كما نلاحظ، لا تشخّص مشهد سقوط تلك الكائنات الرمزيّة التي تعلقت بها في العدم، بل مشهد سقوط تلك الكائنات في «معاناة الإعدام»؛ إعدام الـ «هو ـ الغريق» السياب الذي استدعى «أنين الريح» أو سقوط «الريح» في معاناة فقده والأنين عليه في النموذج الأول. وإعدام الـ «هُمْ ـ الموتى» في ظلمات القبور، الذين استدعى وضعهم المأساويّ في القبور، «أنينَ القبور» عليهم أو سقوطَ القبور في معاناة مخاض ولادتهم من جديد، انبعاثِ حياتهم من جديد، في النموذج الثاني، وإعدام الـ «هو ـ شعب المكان الجريح» الذي استدعى «بكاء الريح» أو «سقوط الريح» في معاناة «ثكله» أو «البكاء» على مصيره في النموذج الثالث. وإعدام الوجود الممكن لكل من «الماء» و«النوافذ» في النماذج 4، 5 الذي استدعى «بكاء» كل منها على وجوده الممكن، أو سقوط كل منها في معاناة ثكل وجوده الممكن الذي كان وانقضى. وإعدام الأنا ـ السياب (من تخلو من وجوده السفين، أو من تبحثِ عن وجوده «السفين» و«الشمس») الذي استدعى عويل كل من «السفين» و«الشمس» أو سقوط كل من السفين والشمس في معاناة

---

(1) «قراءات في أوراق الجسد»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 9.

(2) «الأسلحة والأطفال»، الديوان، جـ 1، ص 568.

(3) «مرحى غيلان»، نفسه، ص 327.

ثكله والعويل على مصيره في النموذجين الأخيرين. الأمر الذي وضعنا ـ في هذا السياق ـ في مواجهة نوعين من «السقوط» في سياقين من «معاناة الإعدام»:

- سقوط الأنا ـ المسند إليه، في سياق معاناة إعدام الـ «هو» أو الـ «هم» الذي استدعى لتشخيصه حدث «الأنين» في حالتين، وحدث «البكاء» في حالة واحدة،
- وسقوط الأنا ـ المسند إليه، في سياق معاناة إعدام الـ «أنا» المسند إليه ذاته الذي استدعى لتشخيصه حدث «البكاء» في ثلاث حالات، وحدث «العويل» في حالتين.

لتكون أحداث «الأنين» و«البكاء» و«العويل» بهذا قد شخصت ـ لكونها أحداث صوت متطورة بعضها عن بعضها الآخر[1] ـ مشاهد متطورة من السقوط في سياق متطور من معاناة الثكل أو «الإعدام» على النحو الذي رأينا. لنصبح بهذا إزاء أحداث سقوط كينوني، مسندة إلى رموز الإمكان، يمكن وصفها بأنها:

1 ـ أحداث سلبية، لأن تأثيرها لا يتجاوز حدود المسند إليه إلى غيره. ولذلك فهي:

2 ـ مِنْ استدعاء وضع الأنا في سياق معاناة الواقع، لا من استدعاء وضع الأنا في سياق معاناة الوعي المفارق بإمكانية العالم الرمزي، أي من استدعاء معاناة الأنا وضع أناها الفردي أو الجمعي في الواقع الاجتماعي أو التاريخي.

3 ـ تُؤَنْسِن المسند اليه الرمزي (تمنحه هوية إنسانية) أي تجعله كائناً إنسانياً أليفاً يتعاطف مع الأنا، ينفعل بوضع الأنا، ويتفاعل معه، ومن ثم يتحوّل إليه ليعانيه وضعاً له.

4 ـ تقول وضع المعاناة الكلي في سياق معاناة الأنا وضع أناها الكلي في العالم.

(1) فالبكاء متطور عن الأنين والعويل متطور عن البكاء.

5 ـ لتقول، من ثم، صراع الكينونة المفتوح على العالم في كلّيته.

وهذا خلافاً لما انتهى إليه الحال في أحداث أخرى تم إسنادها إلى رموز الإمكان واتسمت هذه الأحداث بكونها أحداثاً يمكن وصفها بأنها:

1 ـ إيجابية لأن أثرها يتجاوز حدود المسند اليه إلى غيره. ولذلك فهي:

2 ـ مِنْ استدعاء وضع الأنا في سياق الوعي المفارق بإمكانية العالم الرمزي، وتحول الرمز المسند إليه في سياق الوعي المنكسر بتحوّل هويته الرمزيّة.

3 ـ تُوَحْشِنُ المسند إليه الرمزي (تمنحه هوية متوحشة). أي تجعله كائناً متوحشاً يفترس حياة الأنا، ويحيل وجودها إلى عدم.

4 ـ تقول وضع المعاناة الخاصة في سياق تحوّل المسند إليه الرمزي ـ وَحْشَنَتِهِ.

5 ـ تحوّل السقوط، من سقوط في وعي ضرورة الواقع المعيش، إلى سقوط في وعي ضرورة اللغة، الإبداع.

6 ـ لِتُحَوِّل مجال الصراع والمواجهة، من ثم، من صراع كان مجاله عالم الضرورة الواقعي، إلى صراع يصبح مجاله عالم الضرورة المتعالي على الواقع، أي في عالم الإمكان الشعري، أو الإبداعي، أي إلى صراع مع اللغة، مع عناصر عالم الإمكان الرمزي، وعلى نحو أفضى إلى «توتر العلاقة بين الأنا وعناصر ذلك العالم الرمزي» (أي بين المسند إليه نحوياً وهو الرمز، والمسند إليه سياقياً وهو الأنا) في مرحلته الأولى، ثم إلى إنفصام العلاقة نهائياً بين الأنا وعناصر ذلك العالم الرمزي في مرحلة الصراع الثانية، وعلى نحو أدى إلى تحوّل موقع الرمز في سياق بناء الجملة الشعرية، كما سنلاحظ في سياق تناولنا للفقرة الآتية.

ثالثاً ـ تحوّل موقع الرمز

سقوط العالم الرمزي في المفارقة

ويأتي تحوّل موقع الرمز، في سياق بناء الجملة الشعرية، إنبثاقاً من تحوّل علاقة الأنا بالرمز (رمز الإمكان طبعاً) وتجسيداً ـ في الآن نفسه، لذلك التحوّل. فبعد أن كانت علاقة الأنا بالرمز (في سياق السقوط السابق) علاقة تماهٍ (لأنه كان، أي الرمز، ما يزال في وعي الأنا رمز إمكان، ولما يتحوّل بعدُ إلى رمز ضرورة) كان موقع الرمز في بنية الجملة الشعرية، وهو موقع الأنا نفسها (أي كان موقعهما في سياق الجملة واحداً موحداً هو موقع المسند إليه ـ الضحية، أو الفاعل المستلب بفعله في كل الأحوال). أما وقد اختلَّ ـ (بسبب سقوط رمز الإمكان في وعي المفارقة، وتحوّله، في سياق ذلك الوعي إلى رمز ضرورة) ـ ميزانُ هذه العلاقة باتجاه «التوتر» فـ «الانفصام»، فإن موقعهما في سياق بناء الجملة الشعرية، لا بدّ له أن يحتل باتجاه تحوّله إلى «موقع» لأحدهما (وهو الرمز) دون الآخر (وهو الأنا) الذي تحوّل، في «مرحلة التوتر» إلى مجرد مراقب. وباتجاه تحوّله في «مرحلة الانفصام» إلى موقعين متقابلين ومتناقضين: أحدهما للتأثير، أو للفاعلية، وقد جعل يتحوّل إليه الرمز، والآمر لتلقي الأثر، أو للمفعولية، وقد جعل يسقط فيه الأنا. الأمر الذي يعني قيام عملية الإسناد إلى الرمز هنا على أساس أن الشاعر الرائي، وقد خاب أمله في إمكانية التجاوز رؤياوياً عبر إمكانيّة الرمز ـ بعد أن انكشف له زيف ما كان قد اعتقد في الرمز من إمكانية خلاص أو تجاوز ـ فإنه لم يعد يقول لنا وضع معاناته في سياق ما تحوّل عنه، أو هرب منه، أي في سياق علاقته بالواقع المعيش، بل أصبح يقول لنا وضع معاناته في سياق ما تحوّل إليه، أو هرب إليه، أي ما انكشف له من أمر العالم الرمزي، أي في سياق معاناته «وعي الحقيقة»؛ حقيقة الإمكانية التي كان قد أمّلها في العالم الرمزي. ولذلك فالشاعر، هنا، في عملية الإسناد إلى الرمز لم يعد يستبدل بوضع معاناته في الواقع، وضعاً لمعاناة رمزه في الممكن، ولا بمعاني الضرورة الإنسانية القائمة فيه، أو المتحققة له في سياق معاناته الواقعية، معاني ضرورة رمزية قائمة في الرمز، أو متحقّقة للرمز في سياق استجابة الرمز لمعاناته ـ بل جعل يستبدل بوضع الرمز

الممكن وضعاً للرمز غير ممكن، أي بوضع الرمز المُؤْنَسَن، وضعاً للرمز غير مؤنسن، أي وقد استحال وحشاً يفترس حياة الأنا، وحياة الآخر. ليستبدل ـ من ثم ـ بوضعه في سياق وعيه بإمكانية الرمز وضعاً له في سياق وعيه بضرورة الرمز، ومن ثم بوضعيّته في سياق تماهيه بالرمز، وضعية أخرى له في سياق انكسار علاقته بالرمز أخذت شكل:

يَتَوَحْشَنُ رمز الإمكان في وعي الأنا ≠ تتحوّل الأنا ـ في سياق هذا الوعي إلى مجرد مراقب، يرصد ملامح تلك الوَحْشَنَة ـ في «مرحلة التوتر»، ثم إلى «ضحيّة» تسقط في معاناة تلك الوَحْشَنَة في «مرحلة الانفصام».

وهو ما يعني ـ على مستوى بنية الإسناد الفعلي إلى الرمز ـ تخلّي الأنا عن «موقع المسند إليه» الفاعل في الجملة، لتغيب نهائياً عن بنية الجملة في مرحلة التوتر، أو لتغدو من متعلقات الإسناد إلى الرمز في مرحلة الانفصام، أي لتسقط في موقع تلقّي أثر فعل الفاعل الرمزي عليها في الجملة، أو لتصبح في موقع المفعول به، بعد أن كانت هي وإيّا الومز في موقع الفاعل في الجملة الفعلية.

وتتجلّى حالة الغياب في سياق «التوتر» الأولى في قوله المقالح[1]:

تلمع أنياب الليل على شرفة منزلك المتهدم.

فنحن نلاحظ أن الحضور، في بنية هذه الجملة، لم يعد لـ «أنا» تتماهى بالليل، لأنها ترى في الليل خلاصاً، أو إمكانيّة لخلاص رؤياويّ ممكن، بل لـ «أنا» تنفر من الليل، تخاف من الليل، لا ترى في الليل خلاصاً ولا إمكانيّة لخلاص، بل على العكس ترى في الليل خطراً يتهدد حياتها وحياة الآخر. ولذلك فهي تهرب من الليل، تنزاح عن مكان حضوره، عن موقعه الفاعل في سياق الجملة بما هو مسند إليه، بل عن سياق استحضاره في الجملة، أي عن مجال تأثيره في الجملة، بوصفه متعلّقاً من متعلقات الإسناد إليه، ـ لتراه ـ هذه الأنا ـ من خارج موقعه، ومن خارج مجال تأثيره، بعد أن غدا وحشاً، أسداً، يملأ بحضوره الزمان والمكان (زمكان الرؤية) يملأ الزمان بحدث «للمعان» المستمر المسند إلى «أنيابه»

(1) «بيروت... الليل والرصاص: وتل الزعتر»، الكتابة بسيف الثائر...، ص 64.

«تلمع أنياب الليل» ويملأ المكان ـ مكان الرؤية ـ بشرفة المنزل المتهدّم، التي تمثّل مكان حضوره أو سياق استحضاره. لا سيما أن المنزل المتهدم الذي ينوجد الليل في شرفته، هو منزلكِ أنتِ المخاطبة، بيروت، أي أنتِ الحاضرة، الآن ـ هنا، في سياق رؤيا الليل المفارق، أي المتحوّل أسداً يفترس حياة بيروت (يهدم منزلها)، ويهدّد، بالخطر، حياة الأنا، التي تمثل حياتها جزءاً من حياة بيروت أو امتداداً لها.

غير أن ما ارتأيناه من تهديد الليل ـ بالخطر ـ لحياة الأنا، قد يتطوّر ـ مع تطوّر علاقة الأنا بالرمز، باتجاه الانفصام ـ ليصبح خطراً حقيقيّاً تتعرّض له ـ بشكل مباشر ـ حياة الأنا، وحياة الآخر، على حد سواء، بل قد تتعرّض له كلّية الحياة الإنسانيّة، بما في ذلك حياة الأنا التي لم تعد بمعزل عن ساحة الخطر، أو عن سياق الصراع ← السقوط في معاناة التحوّل الرمزي، أي بين براثن رمز الإمكان المتحوّل وحشاً يفترس حياة الأنا.

ويكفي لإيضاح هذا التحوّل أن نرى «الليل ـ الوحش» الذي كان ما يزال ـ في سياق الغياب السابق للأنا ـ وحشاً يستعد للانقضاض على الفريسة أو للفتك بالفريسة (وحش + فاغر فاه = يستعد للانقضاض على الفريسة، أو للحظة الفتك بالفريسة) أن نراه هنا، أي في مرحلة حضور الأنا في سياق الإسناد إليه ـ وقد أخذ يفتك بالأنا، يفترس حياة الأنا، يأكل السياب الوحيد[1]:

... أنا وحدي يأكلني الليل

أو وقد أخذ «يَشْرَب دَمَ» أنا ـ المقالح، الراحل الجمعي[2]:

.. كنا في القطار نسير دماً

يشربنا لهاث الليل والقبر المسافر

أو «يخنق» صوت السياب الظمآن[3]:

وتخنق صوتي الظمآن وهوهة الدجى

---

(1) «سفر أيوب»، الديوان، جـ 1، ص 266.

(2) «مرثية أولى»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 52.

(3) «ليلة في العراق»، الديوان، جـ 1، ص 625.

أو وهو «يعقد» لصغار عبد الصبور (شعراء الرؤيا) الرعب تحت الجفون[1]:

والليل يعقد للصغار الرعب من تحت الجفون

أو وقد «ارتمى» على شوارع مدينة عبد الصبور مغرقاً شطآنها بالسكينة[2]:

الليل حينما ارتمى على شوارع المدينةْ

وأغرق الشطآن بالسكينةْ

تهدمت معابر السرور والجلد

لا شيء يوقف الأساة لا أحد

أو أن نرى «الريح» وقد «جنّت» على نافذة عبد الصبور[3]:

جنّت الريح على نافذتي

في مسائي فتذكرت أبي

أو وقد «انفجرت» بجلد درويش[4]:

عندما تنفجر الريح بجلدي

وتكف الشمس عن طهو النعاس

أو وهي «تطفئ» شموع السياب[5]:

مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع

أو وقد أخذت «تخطف» قلوع سفينته[6]:

. . . الريح تخطف القلوع

---

(1) «هجم التتار»، الديوان، ص 16.

(2) «الشيء الحزين»، الديوان، ص 110.

(3) أبي، الديوان، ص 170.

(4) «الجرح القديم»، الديوان، ص 170.

(5) «عرس في قرية»، جـ 1، ص 345.

(6) «حامل الخرز الملون»، الديوان، جـ 1، ص 246.

أو «تصك» نافذة رؤياه[1]:

قد يصك الريح نافذة فيشرعها إلى الصبح

تطلّ عليك منها عين بوم دائب النوح

أو وقد «جرفت» مرفأ ثغره[2]:

ومرفأ ثغري إذ جرفته رياح ابتهال

أو وهي «تمضغ» صمت عباءة حمدان ـ المقالح[3]:

قال حمدان والريح تمضغ صمت عباءته

أو وهي «تمتص» صوت المقالح[4]:

ينحني الصوت

يمتصه في الفضاء السحيق رياح رمادية

أو وهي «تصفع» وجه دنقل بالعواء[5]:

والريح تهبّ، وتصفعني بالعواء. . .

أو وقد أخذت أنا درويش الجمعي لترميها ورقاً أمام فنادق الغرباء[6]:

يأخذنا الرحيل في ريحه ورقاً ويرمينا أمام فنادق الغرباء

مثل رسائل قرئت على عجل

أو أن نرى «النهر» نهر درويش وقد أخذ يبصق ضفتيه[7]:

وكان النهر يبصق ضفتيه قطعاً من اللحم المفتّت في وجوه العائدين

وأن نسمع «نحيب» نهر المقالح، وقد أخذ يطارد كل الأشجار[8]

---

(1) «منزل الأقنان»، الديوان، جـ 1، ص 277.

(2) «خذيني»، نفسه، ص 244.

(3) «محاولة الكتابة بدم الخوارج»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 96.

(4) «قصيدة في رثاء بقعة الضوء»، أوراق الجسد العائد من الموت، ص 26.

(5) «ظمأ . . ظمأ»، الأعمال القربة، ص 159.

(6) «شتاء ريتا الطويل»، أحد عشر كوكباً، ص 81.

(7) «الجسر»، الديوان، ص 352.

(8) «إيقاع الظهيرة»، أوراق الجسد، ص 33.

ونحيب النهر يطارد كل الأشجار
ويزرع في الطرقات الخوف
وفي الأفواه الصمتَ
وفي الأحداق الموتْ

و«البحر» وقد أخذ يطلق الرصاص على نوافذ رؤيا درويش[1]:

.. البحر يطلق الرصاص على النوافذ

أو وهو «يرتوي» من دم المقالح[2]:

أي بحر من الموت هذا الذي يرتوي من دمي
يرتوي من حروف القصائد

أو وهو «يلعق» جثة بيروت، كما يقول المقالح أيضاً[3]:

من رأى جثة الأبيض المتوسط تلعق جثّة بيروت

أو أن نرى «الأرض»، أرض المقالح، وقد أخذت تعلك أيامه الذابلات[4]:

ونحن الضحايا نتوق لفاتنة لا ترقّ
هي الأرض تعلك أيامنا الذابلات فتخضرّ قشرتُها
فإذا امتلأت يتعالى أنين المخاض

...

وأرض درويش، وقد أخذت تضيق بأناه الجمعية، وتحشرها في الممر الأخير[5]:

تضيق بنا الأرض، تحشرنا في الممر الأخير، فنخلع أعضاءنا كي نمر

---

(1) «مديح الظل العالي»، ص 54.

(2) «الكلمة وضفادع الموسم»، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص 58.

(3) «رباعية من مقام الدم والزعتر»، الكتابة بسيف الثائر، ص 105.

(4) «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، نفسه، ص 50.

(5) «تضيق بنا الأرض»، ورد أقل، ص 17.

وتعصرنا الأرض. . .

و«دروب مدينة السياب» وقد عادت حبالاً من الطين يمضغن قلبه[1]:

وتلتفّ حولي دروب المدينة:

حبالاً من الطين يمضغن قلبي. . .

و«طين أنهار السياب» وقد غدت فماً «يمتص» أسفاره[2]:

سود كما اسودّت الأموات أنهاري

فالطين فيها فم يمتص أسفاري

أو أن نرى «الفضاء» وقد صار صقراً «ينقضّ» على خطا درويش[3]:

ستتسع الصحارى. . عما قليل. . حين ينقضّ الفضاء على خطاك

و«الرعد» وقد «تمدّد» في أحداق أرض المقالح، فأضحت لا ترى[4]:

الرعد، بلا صوت، يتمدّد في أحداق الأرض.

و«أفق رؤيا» السياب، وقد أخذت «تحطمه» الغيوم[5]:

أحسستُ بالليل الشتائيّ الحزين، وبالبكاءْ

ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيومْ

و«شجر كلمات» المقالح وقد أسلمه للصمت[6]:

أسلمني شجر الكلمات إلى الصمت.

وهكذا بقية رموز الإمكان التي أضحت ـ في سياق الوعي المفارق بإمكانيتها ـ تمارس قمع الأنا الواعية واستلاب وجودها الممكن في عالم الرؤيا الشعرية على النحو الذي رأينا.

---

(1) «جيكور والمدينة»، الديوان، جـ 1، ص 502.

(2) «بور سعيد»، الديوان، جـ 1، ص 502.

(3) «مديح الظل العالي»، ص 7.

(4) «قراءة في كتاب غمدان»، الكتابة بسيف الثائر، ص 92.

(5) «ليلة في باريس» الديوان، جـ 1، ص 621.

(6) «قصيدة في رثاء بقعة الضوء»، أوراق الجسد، ص 27.

رابعاً: التماهي بالرمز في سياق معاناة التحوّل

جدلية العلوّ ≠ السقوط

وهي معاناة تبدأ ببحث الأنا عن إمكانيّة التحوّل إلى عالم الإمكان في التجربة ـ الرؤيا، أي بمعاناة البحث عن «باب» للدخول إلى ذلك العالم، أو عن «جسر» للعبور إليه. وهو «باب» أو «جسر» قد تجده الأنا ـ خلال عملية بحثها عنه ـ وقد لا تجده. بل الأصل أنها لا تجده، كما نلحظ هذا في وضع أنا درويش، التي ما فتئت تشكو إلى أبيها غياب إمكانية الباب، أي باب، أي سواء لدخولها إلى عالم الإمكان (مرموزاً له بالبحر)، أو لخروجها منه[1]:

لا باب يفتحه أمامي البحرُ...
قلت: قصيدتي
حجرٌ يطير إلى أبي حَجَلاً. أتعلم يا أبي
ما حلّ بي؟ لا باب يغلقه عليّ البحرُ، لا
مرآة أكسرها لينتشر الطريقُ حصىً... أمامي
أو زبدْ...

وإذا قدّر للأنا أن تجد «الباب»، فإن الباب، حينئذٍ قد يفتح للأنا، وقد لا يفتح، بل الأصل فيه أن يظل موصداً في وجه الأنا. ولذلك تتطوّر معاناة الأنا، في هذه المرحلة، أي في مرحلة حضور الباب، لتغدو معاناة لطرق الباب في محاولة فتحه، أو الولوج منه. وهي معاناة قد تفضي إلى فتح الباب وقد لا تفضي إلى فتحه، لا لشيء إلا لأن من تبحث عنه الأنا ـ فيما وراء الباب ـ لا يوجد أصلاً كما يوحي بذلك سؤال السياب في قوله[2]:

وأطرق الباب، فمن يجيب، يفتحُ؟

أو لأن من يوجد، عند الباب، أو فيما وراءه، ليس هو من تبحث عنه الأنا، ولكنه من تفرّ منه الأنا، ولذلك فهو ليس من يفتح لها الباب، بل هو،

---

(1) «على حجر كنعاني في البحر الميت»، أحد عشر كوكباً، ص 55.

(2) «دار جدي»، الديوان، جـ 1، ص 143.

بالعكس، من يغلق في وجهها الباب، من يقمعها، أو يتجاهل ـ على الأقل ـ طرقاتها على الباب، وهذا ما يوحي به وضع دنقل حين يقول[1]:

كنت لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي.
كنت لا أحمل إلا . . . قلمي.
في يدي: خمس مرايا
تعكس الضوءَ (الذي يسري إليها من دمي)
. . . طارقاً باب المدينة
ـ «إفتحوا الباب»
فما ردّ الحرسْ

أو لأن الباب الذي تعاني الأنا محاولة فتحه قد استحال هو نفسه في وجه الأنا، سوراً منيعاً يستحيل عليها فتحه أو اختراقه، كما يوحي بذلك قول دنقل نفسه[2]:

أمطري يا قبضة الزبد التي تدعى سحب
أمطري رغوتك الجوفاء في كوب اللهب
هذه الأسوار ما رقّت لدقاتي الحزينة

أما إذا أفضت معاناة طرق الباب إلى فتحه، فإن الأمر حينذاك، يغدو مختلفاً، فالباب كما نعلم لا يفضي بمن يُفتّح له إلى عالم إمكانية التحقق المباشر، بل إلى عالم إمكانيّة البحث عن ممكن للتحقّق المباشر، أي إلى عالم الفعل بحثاً عن ممكن للتحقّق، أو عن تحقّق ممكن. ولذلك فهذا العالم لا يحقّق للأنا علوّاً مباشراً في رؤيا العالم الممكن، بل يتيح للأنا فرصة البحث عن عالم ممكن لرؤياها ـ علوّها، أو عن تحقّق ممكن لكينونتها، وهي فرصة قد توفق الأنا استغلالها، وقد لا توفّق، بل الأصل أنها لا توفّق، نظراً لكثرة العوائق التي تحول دون وصول الأنا إلى الممكن، أو إلى لحظة التحقق الرؤياوي في الممكن، ونلحظ هذا في وضع السياب الذي ما فتئ يمدّ جسور التواصل مع الممكن (وُفَيْقة) ولكن لتستحيل تلك

---

(1) «حكاية المدينة الفضيّة»، الأعمال، ص 233.
(2) نفسه.

الجسور إلى سور يحول بينه وبينها، ويغوص في أعماق البحار بحثاً عنها، ولكن ليصطك بصخور الخيبة والندم[1]:

ترامت السنون بيننا: دماً ونار،
أمدّها جسور
فتستحيل سور،
وأنتِ في القرار من بحاركِ العميقة
أغوص لا أمسّها، تصُكّني الصخور،
تُقَطّع العروق في يديّ، أستغيث: آه يا وفيقه
يا أقرب الورى إليّ أنتِ يا وفيقه
للدود والظلام.

وفي وضع المقالح الذي أخذ يسقط في «ماء الليل» (عالم الرؤيا) لا لشيء، إلا ليتابع رحلة خوفه في الفراغ ومن أجله[2]:

وحدي أسقط في ماء الليل
أتابع رحلة خوفي
يسألني الشارع
أين سأخفي وجهي المفرغ من كل الأمنيات
المفرغ من نبض التقوى
المفرغ من...
وركضت، ركضت،
لكي أخفي وجهي في طقس الكلمات الرطبة
يا للغة.. اللعنة.

وفي وضع درويش الذي تمكن من التحوّل إلى إمكانيّة البحر (عالم الداخل)، ثم أخذ يبحث في هذا العالم عن إمكانية التحقق فيه أي عن

---

(1) «مدينة السراب»، الديوان، جـ 1، ص 162.

(2) «قصيدتان إلى طفل الشمس»، المبتدأ، ع 1، يناير 1994 م، ص 25.

«الريح» التي تُعْليه في البحر، أو التي تمكّنه من التكشّف في المستقبل عبر إمكانيّة البحر، ولكن دون جدوى[1]:

لا ريح ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا
لا ريح ترفع موجة عن ملح هذا البحر، لا
رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا
أصوات للأحياء كي يتبادلوا خطب السلام...

هذا إذا لم توفّق الأنا في استغلال فرصة حضورها في عالم الإمكان الذي يفضي إليه الباب، أما إذا وُفّقت الأنا في استغلال تلك الفرصة، وتمكنت من العلوّ في رؤيا الممكن من خلاله، إن ذلك التوفيق لا يلبث ـ في الغالب[2] أن يتحوّل إلى فشل أو إلى إخفاق. إذ سرعان ما يتحوّل علوّ الأنا ـ في رؤيا الممكن، إلى سقوط ـ في رؤيا الضرورة، ليتحوّل تجاوز الأنا إلى إخفاق، وهو تحوّل جعل يفرضه في سياق تجربة رؤيا هذا التيار:

1 ـ واقع الصراع غير المتكافئ مع الآخر، كما نرى في حصار هذا الآخر (مَنْ وراء إسرائيل وهي أمريكا) لبيروت، ومن ثم في تدمير هذا الآخر لبيروت، فهذا الحصار ـ الدمار الذي تعرّضت له بيروت الواقع، قد فرض نفسه على أنا درويش، الرائي الجمعي لبيروت الممكن، أو على عالم إمكانيّة رؤياه لبيروت الممكن (أي على إمكانية الأفق، الشباك ذي الستائر، أبواب البيوت، الشوارع)، ليصبح هذا الحصار ـ الدمار ـ الآن ـ هنا، أي في سياق الرؤيا ـ حصاراً ودماراً لهذا العالم الرؤياوي من جهة، ولمن يعلو رؤياوياً في إمكانيته، أو يبحث عن تحقّق ممكن مع بيروت من خلاله، من جهة ثانية، ويمكننا رؤية هذا التحوّل في قول درويش[3]:

---

(1) «على حجر كنعاني في البحر الميت»، أحد عشر كوكباً، ص 56.

(2) أقول في الغالب، احترازاً من بعض التجارب التي يستمر فيها علوّ الشاعر في رؤيا الممكن حتى النهاية والنموذج الأوضح لهذه التجارب، هي تجربة السياب في رؤياه لممكن الثورة الفعل، عبر إمكانيّة المطر، أي عبر تماهيه بإمكانيّة المطر في قصيدته «أنشودة المطر» التي بدت منذ البداية، وحتى النهاية تجسيداً لتلك الرؤيا. أنظر القصيدة ص 474 وما بعدها، الديوان، جـ 1.

(3) مديح الظل العالي، ص 59، 60.

وهذا الأفق اسمنتٌ لوحش الجوّ
نفتح علبة السردين، تقصفها المدافعُ
تحتمي بستارة الشباك، تهتزّ البناية. تقفز الأبوابُ
أمريكا وراء الباب أمريكا.
ونمشي في الشوارع باحثين عن السلامة
من سيدفننا إذا متنا؟
عرايا نحن، لا أفق يغطّينا ولا قبر يوارينا

فنحن نلاحظ أن موضوع الصراع الواقعي في بيروت، قد فرض نفسه على أنا ـ الرائي، ليصبح ـ الآن ـ هنا في أفق رؤيا بيروت الممكن ـ موضوعاً لرؤيا الأنا من جهة، وأداة لقمع الأنا، أو لاستلاب وجودها الممكن من جهة ثانية.

2 ـ واقع الصراع غير المتكافئ مع الآخر + ضرورة الصراع، بما هو إمكانيّة وجود. ونلحظ هذا الصراع «المركب» أي الصراع الواقعي، أو المأساوي، المتحوّل ـ في سياق تحوّل الوضع الرؤياويّ في التجربة ـ إلى صراع ضروري، أو ممكن، أي المتحوّل من صراع[1] يُسقط علوّ الأنا إلى صراع يعلي الأنا في قول السيّاب:

الليل يجهض، والسفائن مثقلات بالغزاة:
بالفاتحين من اليهود
يلقين في حيفا مراسيهنّ ـ كابوس تراه
تحت التراب محاجرُ الفتى فتجحظ في اللحود
الليل يجهض فالصباح من الحرائق. . . في ضحاه
الليل يجهض فالحياه
شيء ترجّح لا يموت ولا يعيش بلا حدودْ
شيء تفتّح جانباه على المقابر والمهود
شيء يقول «هنا الحدود!

(1) «قافلة الضياع»، الديوان، جـ 1، ص 369.

هذا لكل اللاجئين، وكل هذا... لليهودُ!».

فنحن في تجربة السياب هذه، إزاء عملية إجهاض ـ قتل، أو إعدام لوجود ممكن، تم إيجاده قبل الآن في رحم الليل (ليل الرؤيا) ـ تتحوّل في سياق تحوّل هوية الموجودين في الليل وهم اليهود (من يملؤون السفائن) وتحوّل هويّة الصراع معهم من ثَمّ ـ تتحوّل عملية الإجهاض القتل تلك ـ في مرحلة أولى ـ إلى عملية «اسْتِيْلاَد» أو بعث لوجود ممكن، تم إعدامه، قبل الآن، هناك، في الواقع، في حيفا، فلسطين (أي لوجود الإنسان الفلسطيني، مَنْ كان قد أعدم قبل الآن ـ أي في مرحلة الغزو + إجهاض اللّيل ـ ولكنه أخذ الآن يرى الواقع ويرفضه) ثم تتحوّل عملية الإجهاض تلك، في مرحلة ثانية، إلى عملية ولادة ممكنة للصباح، للحياة الممكنة في ظل الثورة (الحرائق) ثم، في مرحلة ثالثة وأخيرة، إلى عملية ولادة ممكنة للحياة الإنسانية الضرورية بوجه عام والليل يجهض فالحياة شيء ترجّح... الخ». وهو تحوّل مبعثه ـ كما أشرنا ـ تحوّل هوية الصراع مع الآخر (اليهود) بعد أن تحوّلت هويّة هذا الآخر؛ من يهود غزاة نعرفهم (لأن وجودهم متحقّق في الواقع الذي نعيشه ونعانيه في واقع الصراع معهم) إلى يهود فاتحين لا نعرفهم (لأنه لا وجود لهم في الواقع الحقيقيّ، وإنما وجودهم وجود ممكن، أي متحقّق في وعي الإمكان)، ومن ثم من يهود حقيقيين، أو واقعيين، يقتحمون إمكانيّة الليل، ليعدموا ـ الآن ـ ما كان قد وجد، في رحم الليل، قبل الآن، من وجود جنينيّ ممكن للأنا الجمعي، ومن ثم ليسقطوا علوّ الأنا، الجمعي في رؤيا الولادة الممكنة من رحم اللّيل (أي في إمكانيّة الزمن ـ الرؤيا) أو ليحوّلوا علوّ الأنا الجمعي هذا ـ بعد أن تحوّلوا يهوداً فاتحين، لا غازين ـ ليصبح علوّاً ضرورياً للأنا في رؤيا ولادة الحياة من رحم الموت، أي في رؤيا ولادة الثائر الفلسطيني ـ مَنْ سيقوم بالفعل الثوري في فلسطين المحتلة من قبل اليهود الغزاة ـ من رحم معاناة الغزو والتشرد في فلسطين، وولادة الثورة الفلسطينية، الوجود الفلسطينيّ الممكن، في الواقع الجديد، من رحم الوجود الفلسطيني المجهض في إمكانيّة الليل، أي في إمكانيّة رؤيا الوجود الفلسطيني الممكن، وولادة الحياة الإنسانية، الوجود الضروري للإنسان بوجه عام من رحم معاناة القمع والصراع بوجه

عام. ليكون حضور الآخر ـ اليهود، بهذه الهويّة المزدوجة، أي الواقعية والممكنة، قد غيّب الحضور، الوجود الفلسطيني الحاضر في الزمن (أي في رحم الليل) واستحضر ـ بدلاً عنه ـ الغياب، الوجود الفلسطيني، الغائب في الواقع (أي في رحم المعاناة الواقعية). ومن هنا تأتي فكرة «ضرورة الصراع» فمثلما رأينا الصراع الواقعي مع الآخر، الحقيقي، يغيّب الوجود الممكن في الزمن، رأينا أيضاً، الصراع الممكن في الزمن (أي بعد أن صار صراعاً مع آخر ممكن) يستحضر الوجود الممكن في الواقع، أي يبعث حياة الموتى في الواقع على النحو الآتي:

- اليهود الغزاة (في السفائن) يجهضون الليل = يسقطون الجنين الموجود في رحم الليل = يستلبون الوجود الجنيني الممكن في الزمن ـ الرؤيا.

- اليهود الفاتحون (في السفائن) يبعثون الموتى الموجودين في ثرى فلسطين ـ في رحم الواقع الفلسطيني = يخلقون فيهم الوعي بضرورة المقاومة والفعل + يحوّلون وجودهم في الوعي بضرورة الفعل إلى وجود مباشر في الفعل الثوري الخالق للصباح + ليحوّلوا ـ أخيراً ـ سقوط الأنا ـ اللاّجئ الفلسطيني (من يتماهى به السياب) إلى علوّ، وضرورة السقوط إلى إمكانيّة علوّ. فالموت يغدو محرقاً للحياة، أو إمكانيّة لتجاوز الموت، ويغدو الصراع، والقمع، أو الحدود، محارق أو محرقاً لتجاوز الصراع ولولادة الحرية أو لتجاوز الحدود. وهكذا.

3 ـ ضرورة الصراع الممكن (في الزمن) بحثاً عن وجود ممكن (في الزمن). والفرق بين هذا النوع من الصراع، والصراع الذي ارتأيناه في تجربة السياب الآنفة، أن الصراع في تجربة السياب قد بدأ واقعياً وانتهى ممكناً. أما هنا فيبدأ ممكناً وينتهي ممكناً. بمعنى أنه هنا لم يعد صراعاً بين هويّتين مختلفتين (أي بين أنا مغزوّة، مُعْتَدى عليها (بالفتح) أي مشرّدة من أرضها، وآخر غازي مُعْتَدِي على الأنا، غاصب لأرضها) لتحقيق غايتين مختلفتين (غاية الاحتلال والسيطرة على الأرض بالنسبة للآخر، وغاية الدفاع عن الأرض للحياة عليها بالنسبة للأنا) بل غدا صراعاً في إطار الهويّة الواحدة الموحّدة للإنسان (الإنسان بمفهومه المطلق أو الكلّي) لتحقيق غاية واحدة موحدة، هي ولادة وجوده الممكن في الزمن. ويطغى أنموذج هذا الصراع

في تجربة درويش كما نلحظ في قوله[1]:

... «هذه الأرض لا موت فيها» فلا
تغيّر هشاشة تكوينها، لا تكسّر مرايا بساتينها
ولا تُخْفِلِ الأرض، لا توجع الأرض، أنهارُنا خصرها
وأحفادها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها...
سنذهب عما قليل، خذوا دمنا واتركوها
كما هي.

وقوله أيضاً[2]:

.. هنا في المساء الأخير
نتملّى الجبالَ المحيطة بالغيم: فتحٌ.. وفتح مضاد
وزمان قديم يسلّم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا
فادخلوا، أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا
من موشحنا السّهل.

فالصراع هنا لم يعد صراعاً بين أنا وآخر، بين مُعْتَدٍ ومُعْتَدَى عليه، غازٍ ومغزوّ، بل غدا صراعاً بين «أنا» وأنا أخرى، أي بين «الأنا» و«الأنْتَ» بوصفنا جميعاً «أحفاد الأرض»[3] في التجربة الأولى، وبين الـ «النحن» والـ «أنتم» بوصفنا جميعاً فاتحين لإمكانيّة عالم الإمكان الرؤياوي (إمكانيّة الجبال المحيطة بالغيم، المنازل المملوءة بخمر الإبداع) في التجربة الثانية. ولذلك فهو صراع يمكن وصفه بأنه صراع بين «أنا» تعلو، الآن ـ هنا (في إمكانيّة عالم الإمكان الرؤياويّ، أو في الممكن من خلاله) لتُسْقِطَ بعلوّها هذا علوّاً آخر، كان قد تحقّق، قبل الآن هنا، لأنا أخرى. فهو في التجربة الأولى بين «أنا» تعلو، الآن ـ هنا، في إمكانيّة الأرض، وأنا أخرى تنازعها ـ الآن ـ هنا (أي في سياق عالم الإمكان ذاته) علوّها في إمكانيّة الأرض ذاتها، ولذلك فهي تباشر الفعل في الأرض، لتغيير هويّة الأرض، لإعادة صياغة الأرض

(1) «خطبة الهندي الأحمر» أحد عشر كوكباً، ص 44.

(2) «في المساء الأخير على هذه الأرض»، أحد عشر كوكباً، ص 9.

(3) التي تمثل إمكانيّة العلوّ الآني عليها، لا إمكانيّة الاستقرار عليها.

(تغيير هشاشة الأرض، تكسير مرايا بساتين الأرض. . .) على نحو يجعلها ملائمةً لعلوّها هي في إمكانيتها، لا الأنا الأولى، التي أصبح علوّها في إمكانيّة الأرض، في هذه المرحلة، علوّاً في الدفاع السلبي عن هوية الأرض السابقة، للإبقاء على إمكانيّتها السابقة الملائمة لعلوّها، ولذلك فهو علوّ في السقوط، أو آخذ طريقه إلى السقوط النهائي والحاسم.

أما في التجربة الثانية فهو صراع بين أنا جمعيّة تعلو الآن ـ هنا في إمكانيّة «الجبال المحيطة بالغيم، المنازل المملوءة بخمر الإبداع» وأنا جمعيّة أخرى تسقط الآن ـ هنا في استلاب إمكانيّة علوّها السابق، أي بين أنا جمعيّة تُعْليها إمكانيّةُ الزمانِ الجديدِ في إمكانيّة العالم، وأنا جمعيّة أخرى تُسقطها ضرورةُ الزمانِ القديم في ضرورة العالم. ومن ثم بين أنا جمعيّة يفتح لها الزمانُ الجديدُ إمكانيةَ العالم، وأنا جمعيّة أخرى يغلق عليها الزمانُ الجديدُ إمكانيّةَ العالم. وهنا يتحوّل الصراع بين تينك الأنوين، ليغدو صراعاً في الزمن ومن أجله، بل ليغدو صراعاً بين عناصر الزمن نفسها، أي بين الماضي (الزمن القديم) والحاضر (الزمن الجديد)، بين الماضي الذي يسلّم مفاتيح عالم الإمكان إلى الحاضر، والحاضر الذي يتسلّم من الماضي مفاتيح ذلك العالم ليسلمها، هو كذلك بدوره، إلى من هو جدير بها، وهو الموجود الحاضر فيه المتعالي في إمكانيّته.

غير أن هذا النوع من الصراع قد تطوّر في تجارب أخرى، ولدى شعراء آخرين من شعراء هذا التيّار، لعلّ أبرزهم عبد الصبور ـ ليصبح صراعاً بين الأنا، وآخر غير إنسانيّ، قد يكون أحد عناصر تجربة العلوّ ذاتها، وهذا ما سنراه في سياق الفقرة الآتية:

4 ـ طبيعة تجربة العلوّ ذاتها (إمكانيّة العلوّ تتضمن ضرورة السقوط).
فالأصل في تجربة العلوّ الرؤياوي هذه أنها ـ كما نراها عند عبد الصبور ودنقل بخاصة ـ عبارة عن وثبة إلى الأمام، ثم يتلوها توقف ضروري. فهي كالموجة يبدأ وجودها ببدء حركتها، وينتهي وجودها بانتهاء حركتها، ولذلك فهي ما إن تكون قد بدأت الحركة باتجاه العلوّ ـ الوجود، حتى تكون قد بدأت الحركة باتجاه السقوط ـ العدم. غير أن الفرق بين صورة علوّ ← سقوط الموجة، وعلوّ ← سقوط الأنا في تجربة العلوّ الرؤياوي هذه، أن

حركة علوّ الأنا في التجربة قد تستمر ـ شأن الموجة ـ في الصعود المتدرّج باتجاه الاكتمال المتدرج والطبيعي في «الذروة» التي ما ان تكون الحركة قد وصلت اليها حتى تستحيل هي نفسها، أي الذروة، إلى هاوية لسقوط الحركة. وقد لا تستمر حركة العلوّ في الصعود، بل تنكسر بمجرد أن تبدأ، وهنا تمثل لحظة الانكسار ذروة طارئة أو مفروضة (غير متوقعة) في سياق التجربة، تقتضي استئناف الحركة من جديد بحثاً عن إمكانيّة جديدة للعلوّ المكتمل في «ذروة» طبيعية تمثل نهاية طبيعيّة لما انكسرت عنه الحركة من قبل. وهكذا تتتابع حركات البحث عن الاكتمال الممكن وتتلاحق، حتى يتحقّق للأنا ما أرادت، أو يصيبها اليأس والقنوط فتتوقّف بعد أن تكون قد جرّبت كل الوسائل، واستنفدت كل الإمكانات. ونجد أنموذج الحركة الأولى في تجربة علوّ عبد الصبور في إمكانيّة «شجر الليل» الآتية[1]:

شجرُ الليل على مفرقنا مالَ، وأرخى
شعره المحلول في أكتافنا
ثم ألقى ثمرَ الوجد، وأزهار الكآبه
في مآقينا وفي أكمامنا
واعتنقنا، وغصون الشجر الموحش
حتى دبّ في أعطافنا
شبقُ الحزن الذي كلَّ دجىً يعتادُنا
فاضطجعْنا،
ووهبناهُ، وذُبنا، حتى لفّنا، واشتفّنا
ثم... ألقانا هنا
جائعاتٍ نشتهي، كلّ مساءٍ، موحشٍ، شجر الليل
لكي يعصرنا
يلقي بذور الألم الموجع في أحشائنا.

أما أنموذج الحركة الثانية فتمثله قصيدة عبد الصبور «البحث عن وردة

---

(1) «أصوات ليلية»، شجر الليل، الأعمال الكاملة، ص 140.

الصقيع» التي تمثل بمقاطعها الستة المتتابعة، موجات بحث متلاحقة عن وردة الصقيع التي أخذت، تفلت في كل مرة من شباك رؤيا عبد الصبور على نحو ما نرى في المقطع الأول من القصيدة الآتي[1]:

أبحث عنك في ملاءة المساءْ
أراك كالنجوم عاريه
نائمة مبعثره
شوقةً للوصل والمسامره
لاقتراح الخمر والغناء
وحينما تهتزّ أجفاني
وتفلتين من شباك رؤيتي المنحسره
تذوبين بين الأرض والسماء
ويسقط الإعياء
منهمراً كالمطره
على هشيم نفسي الذابلة المنكسره
كأنه الإغماء.

فنحن نلاحظ في التجربة الأولى أن حركة علوّ الأنا ـ الجمعيّ لعبد الصبور ـ من يتماهى به عبد الصبور، ليعلو، في إمكانيّة شجر الليل، من خلاله ـ قد بدأت بحركة اتصال (احتكاك) عاديّة بين أنا ـ العاشقات، ومن يعشقن، أو ومن يطمحن إلى التماهي به، أو إلى التحقّق من خلاله، وهو «شجر الليل» أي بحركة «ميلان» شجر الليل، على مفارق الأنا أو النحن، ثم تتطوّر هذه الحركة، لتغدو حركة «إرخاء»، إرخاء شجر الليل، إمكانيّته «شعره المحلول» على إمكانية الأنا، أو النحن (في أكتافنا) ثم تتطوّر لتغدو حركة «إلقاء»، إلقاء شجر الليل إمكانيّة التماهي به، أو بالممكن من خلاله (ثمر المحبة، ثمر الكآبة) في إمكانيّة الأنا أو النحن (في مآقينا) أي في إمكانيّة التماهي الرؤياويّ، مرموزاً لها بالمآقي، وفي إمكانيّة التماهي الفعليّ، أو الواقعي، مع الآخر، في الواقع وقد رمز لهذه الإمكانيّة بالأكمام التي تشير

(1) «شجر الليل»، الأعمال، ص 511، 512.

إلى الأيدي، السواعد التي تحضن لتدمج. ومن هنا تتطوّر حركة العلوّ، لتغدو حركةَ «عناق» واستغراق في العناق، ولكن ليس مع «شجر الليل» في ذاته، أي بوصفه عالم إمكان، بل بما هو منبثق عن شجر الليل، ومتحوّل عنه في سياق تحوّله، أي مع غصون شجر الليل، بعد أن صار شجر الليل نفسه، شجراً ممكناً أي شجراً متوحشاً. ثم تتطور حركة العناق هذه إلى حركة «اضطجاع» لمباشرة الفعل الخالق والمحقّق للعلوّ النهائي والمكتمل في النشوة ـ الذروة، وهو الفعل نفسه الذي من شأنه أن يكسر حركة العلوّ، وأن يحوّل العلوّ في الذروة، أي في النشوة والامتلاء أو الإشباع، إلى سقوط في الهاوية في معاناة الجوع والشعور بالفراغ والحاجة من جديد، وهكذا.

أما في التجربة الثانية، فنلاحظ أن حركة علوّ الأنا الباحثة (في إمكانيّة المساء) عن إمكانيّة للتماهي مع «وردة الصقيع» (رمز الوجود الممكن في عالم اللاّوجود) أو للتحقّق الممكن في إمكانيّة ولادة وردة الصقيع، قد بدأت ـ في السطر الأول ـ حركة بحث عن الممكن (وردة الصقيع) في عالم إمكانيّة وجوده ـ رؤياه (في ملاءة المساء). وتطوّرت ـ في السطر الثاني ـ لتغدو حركة علوّ أوليّ للأنا، يتم بمقتضاها (اقتناص) وردة الصقيع (قبل أن تولد) بما هي إمكانيّة مفتوحة لتحقّق الأنا، أي بما هي موجود غُفْل (أراك عاريةً، نائمةً مبعثرة مشوقة. . . الخ) يمكن خلقه، أو إعادة خلقه، على نحو يصبح معه مجليً ممكناً لعلوّ الأنا. غير أنها (أي وردة الصقيع) ما إن تبدو كذلك، أو ما أن تقع في شباك رؤيا الأنا بوصفها كذلك، حتى تكون قد أفلتت (بسبب خلل في رؤيا الرائي) من شباك تلك الرؤيا، صائرةً إلى العدم في الفراغ، بين إمكانيّة السماء، وإمكانيّة الأرض. وهنا تكون الأنا قد سقطت في معاناة الإعياء والانكسار، على نحو يقتضي من الأنا، أن تعاود الكرة، وأن تستأنف حركة البحث عن إمكانيّة تحقّق ممكن في رؤيا ولادة وردة الصقيع من جديد، وإن عبر إمكانيات جديدة متطوّرة عن إمكانيّة البحث الأولى، أي عن إمكانيّة العلوّ في (المساء) كزمن ممكن لرؤيا الممكن. غير أن تلك الحركة، قد جعلت تفضي بوضع الأنا الباحثة عن إمكانيّة جديدة للتحقق، إلى المصير المأساويّ نفسه الذي أفضت إليه حركة البحث في المقطع الأول، وأخذت تفضي إليه في كل مقطع من مقاطع القصيدة.

5 ـ منطق الوعي المفارق بإمكانيّة العالم. هذا المنطق الذي جعل يُعلي الكائن الرائي، ليسقطه في عالم رؤياه، يغري الأنا بإمكانيّة العلوّ في إمكانيّة العالم، ولكن لا ليحقّق له العلوّ في إمكانيّة العالم فعلاً، بل ليسقطه في ضرورة العالم، أو ليذيقه مرارة السقوط في هاوية الشعور بخيبة الأمل، وتحوّل إمكانيّة العالم إلى ضرورة. وهذا ما نلحظه في تجربة علوّ السياب في رؤيا إمكانيّة «النار»، نار الثورة الممكنة، المتحوّلة في سياق تحوّل وعي السياب بإمكانية النار الثوريّة إلى تجربة سقوط سيابيّ في ضرورة النار على النحو الذي توحي به الأبيات الآتية[1]:

أ ـ النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب
في كل منعطف تصيح: «أنا النضار، أنا النضار»
من كل سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دارْ
«أنا عجل «سيناء» الإله، أنا الضمير، أنا الشعوب
أنا النضار!»
ب ـ النارُ تتبعنا، كأنّ مُدى اللصوص، وكلّ قطاع الطريق
يلهثن فيها بالوباء، كأن ألسنة الكلاب
تلتزّ منها كالمبارد وهي تحفر في جدار النور بابْ
تتصبب الظلماء كالطوفان منه، فلا ترابْ
ليعاد منه الخلق، وانجرف المسيح مع العبابْ
كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسدّ ما حفرته ألسنة الكلاب
فاجتاحه الطوفان: حتى ليس ينزف منه جنب أو جبين
إلا دجىً كالطين تُبْنَى منه دورُ اللاجئين.

---

(1) «قافلة الضياع» الديوان، جـ 1، ص 369، 370.

الفصل الثاني

إئتلاف الوضع / إستقرار الدلالة الرمزية

فنحن نلاحظ أن ما تحقّق لأنا السياب، في المقطع الأول من علوّ ممكن في رؤيا إمكانيّة «النار»، أو في رؤيا «النار»، نار الثورة بما هي نار ثورة ممكنة، أو إمكانية خلق، أو بعث، أو تجدّد، أو «بوصفها ناراً إلهيّة» تخلق الحياة، وتحيي الموتى على الأرض؛ أرض سيناء الواقع (عجل سيناء، الإله، . . . الخ) ـ قد تحوّل ـ في سياق إنكسار وعي الأنا السيابية بإمكانيّة النار في المقطع الثاني ـ ليصبح سقوطاً للأنا في معاناة ذلك التحوّل، أي في معاناة الوضع الكينوني في ضرورة النار، بعد أن تحوّلت هويّة النار، وتحوّلت، من ثم، إمكانيّتها إلى ضرورة. فبعد أن كانت النار، في سياق رؤيا العلوّ في إمكانيّة النار، «ناراً إلهية» ـ نار ثورة ممكنة تحرق لتطهّر، أو لتحي، أو لتبعث الحياة ـ أضحت النار، في سياق رؤيا السقوط، «ناراً» بشرية «منحطّة» مسخّرة (من قبل أعداء الحياة لضرب الحياة ومقوماتها) أي «نار ثورة مستلبة الإمكانيّة، مستغلّة من قبل أعداء الثورة (اللصوص، كلّ قطاع الطريق، الكلاب. . .) لضرب الثوار الحقيقيين، الذين ما فتئوا يضحّون بحياتهم من أجل الآخر، ولكن ليجدوا الآن أنفسهم وقد أصبحوا ضحايا جهل هذا الآخر (الواقع في طوفان من الظلماء) وخنوعه عن مواجهة أعداء الحياة ـ الثورة الحقيقيّة.

وفي هذا السياق، نذكر أن الشاعر في تجربة التيار الأدونيسي الثاني قد جعل يستدعي دلائله الرمزية، لا بما هي إمكانيّة مواجهة مع وضعه الأنطولوجي المفتوح على سياق التحولات التاريخية، بل بما هي إمكانيّة تعبير عن وضعه الأنطولوجي المستقرّ أو الجاهز، أي بوصفها ممكنات

ضرورية للكشف عن هويّة وضعه الأنطولوجي الجاهز، أو المستقر. ولذلك فقد جعل الشاعر يستخدم رموزه ـ في سياق الكشف هذا ـ بوصفها عناصر قادرة على استيعاب وضعه الجاهز لتمثيله، أو للكشف عن ملامح هويته. الأمر الذي أبقى تلك الرموز في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات الاستخدام الجاهز، أو لمقتضيات التلقي الجاهز: تلقي أسرار العلوّ الجاهز كشفاً عن هويّته الجاهزة. بمعنى أنها ظلت في حال انغلاق دلالي على ما يفرضه وعي الكائن بإمكانيّة وضع علوّه، دون ما يفرضه وضع علوّ الكائن ذاته في سياق معاناته وضع كينونته. ومن ثم في حال إنغلاق دلالي على ما يفرضه منطق الرؤية الجاهزة لإمكانية الوضع، لا على ما يمليه منطق الرؤيا المفتوحة للوضع. وهو إنغلاق دلالي جسّده ائتلاف العلاقة بين ما استدعي لأجله الرمز في التجربة، وما عبّر عنه الرمز في التجربة، بين ما وضع له أصلاً، وما دلّ عليه فعلاً، أي بين دلالة الرمز المباشرة، ودلالته الإيحائية، بين الدلالة الوضعية، أو المرجعية للرمز، ودلالة الرمز الإيحائية، أو السياقية. الأمر الذي يعني إنغلاق دلالة الرمز بما هو دال، على مستويين دلاليين هما ـ كما أشرنا ـ:

أ ـ مستوى الدلالة الوضعية أو المرجعيّة غير المقصودة.

ب ـ ومستوى الدلالة الرمزية أو الإيحائية المقصودة.

ويمكن رؤية هذين المستويين الدلاليّين من خلال الظواهر اللغويّة والأسلوبية ذاتها التي ارتأتينا من خلالها ظاهرة انفتاح دلالة الرمز في التيار الأول، أي من خلال:

1 ـ ظاهرة الإضافة

التي أضحت في هذا التيّار محصورة في الصور التالية:

1 ـ إضافة رمز حسي إلى رمز حسي،

ولها ـ كما في تجربة التيّار الأول ـ صورتان أيضاً:

أ ـ إضافة رمز حسي من حقل إلى رمزٍ حسّي من الحقل نفسه.

وتبقى هذه الصورة من صور الإضافة محصورةً ـ في تجربة هذا التيار ـ

في إضافة رمز من رموز الإمكان إلى ما يوحي بإمكانيّته، كإضافة «الشّعلة» ـ شعلة النار ـ إلى «المسافات» في الإضافة «شعلة ← المسافات»[1] التي توحي بـ «إمكانيّة البحث عن ممكن»، بل بـ «إمكانيّة التحقّق الكينوني في اللاّممكن»، أو في عالم اللاّإمكان، أي في عالم الوجود العائق ـ المسافات، المتحوّل ـ في سياق تحوّل «النار» إلى «شعلة»[2] ـ إلى عالم وجود ممكن. ومن ثم، بـ «إمكانية اختراق عالم الضرورة، وتحويله، هو نفسه، إلى عالم حرّية، أو إلى عالم إمكانيّة. وإضافة «النار» إلى «العين» في الإضافة «نار ← العين»[3] التي توحي بـ «شهوة العين» أو بـ «شهوة التحقق الرؤياوي»، ومن ثم، بـ «إمكانيّة العلوّ في إمكانية الرؤيا أو في عالم الرؤيا، المفتوح ← على «الرموز» كعالم للرموز، في الإضافة «نار ← الرموز»[4]، التي توحي بإمكانيّة العلوّ الرؤياوي في عالم الرموز. أو عبر عالم الرموز أي في عالم الكتابة الرمزية، والمفتوح على «الماء» كعالم مائيّ، في الإضافة «لهب ← الماء»[5] التي توحي بـ «شهوة الخلق» بـ «الماء»، أو التحقق في عالم الماء، ومن ثم بإمكانيّة العلوّ الخالق أو المخلوق في عالم الرؤيا اللاواعي، أو عبر عالم الرؤيا اللاواعي. والمفتوح على «الطواف» كعالم حركة متعالية، في الإضافة «نار ← الطواف»[6] التي توحي بـ «شهوة التحرك حركةً متعاليةً على الضرورة»، ومن ثم، بـ «إمكانيّة العلوّ»، أو التعالي الرؤياوي في الحركة لتحقيق شرط الحركة. أي في عالم الطواف لأجل الطواف، أي لأجل الطوافِ في ذاته، في سبيل تحقيق ذاته.

هذا فيما يتعلّق بـ «إضافة النار» أو بـ «إمكانية النار»، أو فيما يتعلّق بـ «إمكانيّة الباب» ـ رمز التحوّل إلى عالم الداخل ـ فنجد ـ في تجربة

---

(1) أدونيس «هذا هو اسمي»، الأعمال الشعرية، جـ 2، ص 270.

(2) المراد بالنار هنا «نار الضرورة» المتحوّلة في سياق هيمنة الوعي بإمكانيّة الوضع ـ إلى نار إمكانيّة، أي إلى نار إمكانية تجاوز.

(3) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 31.

(4) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 263.

(5) حداد، القيامة، ص 71.

(6) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 196.

هذا التيّار - الإضافتين «باب ← الخيمة»[1] و«باب ← البيت»[2] اللتين توحيان بـ «إمكانيّة التحوّل إلى «عالم الجسد»[3] المرموز له هنا - بـ «الخيمة» وبـ «البيت»، ومن ثم، بـ «إمكانيّة العلوّ أو التعالي في حميميّة عالم الجسد، أي في عالم «الخيمة» أو في عالم «البيت» المفتوح ← بدوره، على «النار» بما هي بيت للنار، أي بما هي عالم للشهوة، أو بما هي مركز للسقوط في عالم الشهوة، شهوة التجاوز، في الإضافة «بيت ← النار»[4] التي توحي بـ «عالم الشهوة» أو بـ «إمكانيّة العلوّ أو التعالي الحميمي في عالم الشهوة، شهوة الجسد، والمفتوح على «التبغ» بما هي بيت للتّبغ، أي بما هي عالم اللاّوعي، أو بما هي مركز للسقوط في العالم اللاّواعي، في الإضافة «بيت ← التّبغ»[5] التي توحي بـ «عالم الوعي المفارق» أو بـ «إمكانيّة الوضع في عالم الوعي المفارق». ثم المفتوح على «الكلام» بما هي بيت للكلام، أي بما هي عالم للإبداع الشعري المتحول، أو بما هي مركز للعلوّ الحميمي في عالم الإبداع الشعري المتحول في الإضافة «بيت ← الكلام»[6] كما نجد الإضافة «باب ← الأفق»[7] التي توحي بـ «إمكانيّة الصعود الارتقائي في عالم الرؤيا الشعرية المفتوحة على الأفق، ومن ثم، بـ «إمكانيّة الوضع في عالم الأفق، أو في عالم التجاوز الرؤياوي الشعري. أي في عالم «الأفق» المفتوح ← على «العينين» أو المحدّد بكونه أفقاً للعينين، أو للرؤيا مرموزاً لها بالعينين، في الإضافة «أفق ← العينين»[8] التي توحي بـ «أفق الرؤيا الشعرية المفتوحة»، أو بـ «إمكانيّة الوضع في عالم الرؤيا الشعريّة المفتوح ← - على «الريح» - بما هي عالم للريح، أو بما هو مجال لإمكانيّة الحركة الخارقة

---

(1) حداد، القيامة، ص 79.

(2) أدونيس، الأعمال، جـ 1، ص 500.

(3) المراد بالجسد هنا، جسد الكائن أو جسد اللغة، أي إمكانيّة اللغة كنظام.

(4) نفسه، جـ 2، ص 103.

(5) نفسه، المداعة، إبداع، ع 3، ص 9، مارس 1991 م، ص 12.

(6) نفسه، ص 11.

(7) حداد، القيامة، ص 79.

(8) نفسه، ص 87.

كحركة الريح ـ في الإضافة «باب ← الريح»[1] التي توحي بـ «إمكانيّة التحوّل» إلى عالم الصيرورة والتجاوز الخالقين، ومن ثم بـ إمكانيّة الوضع» الكوني في الم الصيرورة والتجاوز الخالقين، أو في الم التجاوز والرفض الخالقين. وعلى المفتوح «الرّقص» كعالم للرقص، أو كمجال لإمكانيّة الرقص، في الإضافة «باب ← الرقص»[2] التي توحي بـ «إمكانية التحوّل» إلى عالم التحقّق الحركي الحرّ. ومن ثم، بـ «إمكانيّة الوضع» في عالم التحقّق الحركي الحرّ، أي في عالم الحركة لتحقيق شرط الحركة، أو في عالم التجاوز لتحقيق شرط التجاوز، أي لتحقيق شرط التجاوز في ذاته، ولأجل ذاته.

أما فيما يتعلّق بـ «إمكانيّة الماء» ـ وهو رمز عالم الإمكان الرؤياوي الرئيس ـ فنجد الإضافة «ماء ← الجسد»[3] التي توحي بـ «ماء الكينونة ـ الشهوة»، أي بـ «إمكانيّة الجسد»، أو بـ «عالم إمكانيّة الجسد». والإضافة «ماء ← العيون»[4] التي توحي بـ «ماء الكينونة ـ الرؤيا. أي بـ «إمكانيّة الرؤيا» أو بـ «عالم إمكانية الرؤيا» المفتوحة على «الجسد»، والمنفتحة على العالم الممكن، عبر الجسد. والإضافة «ماء ← الليل»[5] التي توحي بـ «ماء الكينونة ـ الشهوة» في زمن تحقّق الكينونة ـ الشهوة، أي في رحم الليل بوصفه زمناً لتفتّح الكينونة، أو لتحقق الشهوة، ومن ثم بـ «إمكانيّة التحقّق الكينوني في عالم الغموض الرؤياوي. والإضافة «مياه ← الأرض»[6]؛ التي توحي بـ «ماء الكينونة ـ شهوة الإبداع الخالق في «الأرض؛ أرض اللغة، والمتحقّق في أرضن اللغة، أي بـ «إمكانيّة الخلق، أو التحقّق الإبداعي في اللغة الشعريّة، أو في عالم إمكانات اللغة الشعريّة. تلك الإمكانات المحدّدة في الإضافتين: «أحشاء ← الأرض»[7] و«حوض ← الكلمات»[8] بكونها

(1) حداد، القيامة، ص 37.
(2) حداد، القيامة، ص 74.
(3) نفسه، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 68.
(4) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 180.
(5) نفسه، كتاب الحصار، ص 203.
(6) حداد، يمضي مخفوراً بالوعول، ص 77.
(7) أدونيس، الأعمال، جـ 1، ص 592.
(8) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 568.

إمكانات جسد من جهة، وإمكانات جسد أنثوي من جهة ثانية. أي إمكانات توحّد من جهة، وتوحد كينوني خالق من جهة ثانية. كما نجد ـ في سياق الإيحاء بـ «إمكانيّة الوضع في عالم «الماء» ـ الإضافة «بحيرة ← الأجفان»[1] التي توحي بـ «إمكانيّة العلوّ الحميمي في عالم الرؤيا الممكنة الداخلي، أي في رحم «اللجّة»؛ لجة الحلم، أو في عالم «اللاّوعي اللجّي». والإضافة «بحيرة ← الأغاني»[2] التي توحي بـ «بحيرة الإبداع الغنائي» ومن ثم، بـ «إمكانيّة الولادة والتجدّد في عالم الإبداع الغنائي»، أي في رحم القصائد الغنائية. والإضافة «سفن ← الحروف الجاريات»[3] التي توحي بـ «إمكانية الإحتواء الحميمي في الحروف»، اللغة، أو بـ «إمكانيّة الرحيل الحميمي في عالم اللغة الشعريّة»، أو في حميميّة اللغة الشعريّة. والإضافة «ضفاف ← اليدين»[4] التي توحي بـ «إمكانيّة الرحيل الحميمي في عالم الجسد، أي في عالم الشهوة الإبداعي، أو الرؤياوي. والإضافة «نهر ← الكلمات»[5] التي توحي بـ «إمكانيّة تجدّد كلمات اللغة الشعريّة»، أو «إمكانيّة تجدّد الإبداع الشعري».

وفيما يتعلّق بـ «إمكانيّة الشجر» أو «الغابات» أو «النباتات» ـ بشكل عام ـ نجد الإضافات: «أشجار ← الجسد»[6] و«شجرة ← الأهداب»[7] و«شجرة ← الحنايا»[8] و«شجر ← النار»[9] و«غابة ← الشجر»[10] و«غابة ← الحنايا»[11] و«غابة ← الأذرع تحضني»[12] و«غابات ← الصوت»[13]

(1) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 121.
(2) نفسه، جـ 2، ص 137.
(3) نفسه، جـ 2، ص 228.
(4) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 15.
(5) نفسه، جـ 2، ص 271.
(6) نفسه، جـ 1، ص 516.
(7) نفسه، جـ 1، ص 280.
(8) نفسه، جـ 1، ص 441.
(9) نفسه، جـ 1، ص 442.
(10) نفسه، جـ 1، ص 445.
(11) نفسه.
(12) حداد، القيامة، ص 109.
(13) أدونيس، جـ 2، ص 13.

و«نباتات ← البحر»[1] و«زنبقات ← الليل»[2] التي تتآزر لتوحي بـ «كَوْنَنَة الجسد»، أو بـ «إمكانيّة أسطرة إمكانات الجسد»، أي بتحويل إمكانات الجسد: من إمكانات عاديّة لجسد عادي، إلى إمكانات خارقة لجسد خارق، أو أسطوريّ، لتتحوّل تلك الإمكانات، من ثم، من إمكانات عالم رؤية عادية للجسد، إلى إمكانيات عالم رؤيا كونيّة خارقة للجسد، ومن ثم، إلى إمكانيّة علوّ كوني في «أقاليم الجسد»، أي في «طقس ← الماء والنبات»[3] أو في أقاليم رؤيا إمكانات الجسد التي تشمل:

1. **أقاليم رؤيا إمكانات الجسد الحسيّة الظاهرة أو المرئية** التي يمليها منطق الرؤية المباشرة للجسد بوصفه شكلاً حسّياً، أو إطاراً مرئياً. حيث تبدو «الأهداب» ـ أهداب «العين» مثلاً ـ وقد غدت «أشجاراً» (شجرة الأهداب) و«الأذرع» ـ أذرع الأيدي ـ وقد أضحت «غابةً» أو سيقان أشجار كثيفة ومتداخلة في «غابة».

2. **أقاليم رؤيا إمكانات الجسد المعنويّة الباطنية أو اللاّمرئية** التي يحدّدها منطق الجسد بما هو مفهوم لعالم الداخل، أو بما هو رؤية فكرية جاهزة لعالم الداخل. حيث يبدو «عالم الحنايا» الباطنيّ، وقد صار «غابة كثيفة الأشجار»، أو «لجّةٌ بحريّة» مليئة بـ «الكائنات والنباتات» (نباتات البحر) ويبدو «زمن الكشف عن ذلك العالم وقد صار زمناً كونياً (ليلاً) للتفتح والإزهار(زنبقات الليل). تؤكد هذا إمكانيّة «الليل» المفتوحة ← هي كذلك، على «الغابات» في الإضافة «ليل ← الغابات»[4] التي توحي بـ «زمن الكشف عن غابات الداخل، أو بزمن التكشّف في غابات الداخل، ومن ثم، بـ «إمكانيّة العلوّ أو التعالي في رؤيا أقاليم عالم الكينونة الداخلي. والمفتوحة على «الجسد» و«أغوار عالمه الباطن» في الإضافتين:

---

(1) نفسه، جـ 2، ص 586.

(2) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 93.

(3) أدونيس، جـ 1، ص 439.

(4) أدونيس، جـ 1، ص 441.

«عتمات ← الجسد»[1] و«عتمة ← أغواري»[2] اللتين تؤكدان تلك الإمكانيّة ذاتها في سياق الإيحاء بعالم الإمكان ذاته.

أما فيما يتعلّق بـ «إمكانيّة النافذة»، رمز إمكانيّة التخارج عن الجسد أو إمكانيّة الاتصال الرؤياوي بالعالم الممكن، عبر إمكانيّة الجسد - فنجد الإضافة «شبّاك ← العين»[3] التي توحي بـ «شباك العالم الحميميّ في البيت (شباك البيت) أو بـ «شباك عالم الإمكان في الجسد المفتوح على العالم الممكن، خارج الجسد، ومن ثم، بإمكانيّة رؤيا العالم الممكن، خارج الجسد، إنطلاقاً من عالم الإمكان الجسدي، أي من زاوية الجسد، أو عبر نظام للتخيّل يأخذ في حسبانه إمكانات الجسد. والإضافة «شباك ← الشمس»[4] التي توحي بـ «شباك العين»؛ عين الجسد، من ناحية، وشباك العين الخارقة، أو الأسطوريّة، من جهة ثانية، أي بـ «نافذة رؤيا الجسد، من جهة، وبـ «شباك رؤيا الجسد المستكْوِن، أي المتحوّل إلى جسد كوني (عينه الشمس) من جهة ثانية. ومن ثم بإمكانيّة العلوّ أو التعالي الكوني أو الخارق في إمكانات الرؤيا الكونية الخارقة. والإضافة «شبّاك ← الشطآن»[5] التي توحي بـ «شباك منطقة الفصل بين الداخل والخارج: بين البر والبحر، أو بـ «زاوية الرؤية المزدوجة للعالمين: الداخلي والخارجي، البحريّ والبريّ، عالم الإمكان في الجسد، وعالم الواقع خارج الجسد، ومن ثمّ، بـ «إمكانيّة الانفتاح الرؤياويّ المزدوج» على العالمين معاً وفي وقت واحد.

غير أن هذا ما تقوله الإضافة عن هذه الإمكانيّة الرؤياوية. أما ما تقوله إمكانيّة الرؤيا نفسها، فلا يصدق - في كثير أو قليل - مع فحوى هذا القول. فنحن - في حقيقة الأمر - لا نجد في تجربة هذا التيار انفتاحاً رؤياوياً على عالمين متناقضين، بل نجد إنغلاقاً رؤيوياً على عالم واحد، مؤتلف ومتناغم، هو عالم الإمكان الرؤياويّ، الذي ألحت تقنية الإضافة وسواها من التقنيات

(1) أدونيس، أغنية إلى حروف الهجاء، ص 21.
(2) نفسه، جـ 2، ص 673.
(3) نفسه، جـ 1، ص 78.
(4) حداد، القيامة، ص 111.
(5) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 27.

اللغوية والأسلوبية الأخرى) (على الكشف عنه، أو على الإيحاء بملامح إمكانيّته. ولا أدلّ على ذلك من أن الإضافة التي ألحّت ـ حتى الآن على الأقل ـ على الإيحاء بهويّة هذا العالم عن طريق إيحائها المباشر بما هو أساسي أو جوهري في هويّته، أو بما يمثل شرط إمكانيّته، بوجه عام، قد جعلت توحي بهويّة هذا العالم أيضاً، ولكن عن طريق إيحائها بـ «وضع الكائن الرائي في سياق إمكانيّته»، أي بـ «حالة تماهي الكائن الرائي في إمكانيّة عناصر هذا العالم»، ممثلةً بـ «الريح» أو «البحر» أو «الأفق» أو «الفضاء» أو «الليل» أو «الأرض» أو «الغصن» أو «الأغصان» أو «البرعم» أو «المسافة» أو «الهواء» أو «الكلمات» أو «الكلام» في الإضافات: «وسادة ← الريح»[1] أو «أصابع ← الريح»[2] أو «كاهل ← الريح»[3] التي توحي بـ «حالة تماهي الكائن الرائي في الريح ـ على وسادة الحلم، أي في عالم الحلم، عبر الكتابة اللاّواعية ومن ثم بـ «حالة علوّ الكائن أو تعاليه في إمكانيّة الريح، أي في عالم الصيرورة والتجاوز الكوني. وكذا الإضافة «قميص ← البحر»[4] التي توحي بـ «حالة التوحد» بـ «البحر» أي بعالم الكينونة الداخلي، ومن ثم بـ «حالة الكشف أو التكشّف الكينوني في رؤيا ← عالم الكينونة الداخلي والإضافة «سترة ← الأفق»[5] أو «مناديل ← الفضاء»[6] التي توحي بـ «حالة التوحّد بأفق الشعر، أو بفضاء الرؤيا الشعرية»، ومن ثم بـ «حالة العلوّ أو التعالي في أفق الشعر، أو في فضاء الرؤيا الشعرية. أي فيما يحقّق تجاوز الشرط البشري، أو تجاوز الضرورة البشريّة. والإضافة «سجّادة ← الليل»[7] التي توحي بـ «حالة الاندماج» بـ «عالم الليل» أو بـ «حالة الاتصال الكينوني بالعالم الممكن، عبر الليل، أي في زمن الرؤيا الغامض أو الملتبس.

---

(1) أدونيس، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، ص 23.

(2) نفسه، ص 19.

(3) أدونيس، جـ 1، ص 455.

(4) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 46.

(5) أدونيس، «تخطيطات»، ص 31.

(6) نفسه، جـ 2، ص 216.

(7) نفسه، جـ 2، ص 280.

والإضافة «أحداق ← الأرض»[1] التي توحي بـ «حالة التوحّد الرؤياوي بالأرض؛ أرض اللغة الشعرية، أو بالعالم الممكن عبر الأرض. فالإضافات: «عنق ← الغصن»[2] أو «أسنان ← البرعم»[3]. أو «شفاه ← الأغصان»[4] التي توحي بـ «حالة الحلول الكوني» في عالم الإمكان الرؤياوي، أي في عناصر الرؤيا الكونية، ومن ثم بـ «حالة العلوّ أو التعالي الكوني في إمكانات الرؤيا الكونيّة أو في الإقليم النباتي من إمكانات الرؤيا الكونية والإضافة «شريان ← المسافة»[5] التي توحي بـ «حالة التوحّد بالمسافة، أو بحالة التحقّق الكينوني في المسافة أو عبر المسافة. والإضافة «ساعد ← الهواء»[6] التي توحي بـ «حالة التوحد الكينوني» بالعدم، أو بالفراغ، ومن ثم، بـ «حالة العلوّ أو التعالي الكينوني في إمكانيّة الفراغ، أو العدم. ثم الإضافة «أقنعة ← الكلمات»[7] التي توحي بـ «حالة التماهي بالكلمات ـ كلمات اللغة الشعريّة، أو بإمكانيّة التقنّع بالكلمات. والإضافة «أكتاف ← الكلام»[8] التي توحي بـ «حالة التماهي الإبداعي في عالم الإبداع الشعري، أو بـ «حالة التحقّق الكينوني في الم الإبداع الشعري». لتكون الإضافة بهذا قد حقّقت الإيحاء بهويّة عالم الإمكان الرؤياوي الحداثي سواء، وهي توحي بـ «حالة تماهي الكائن الرائي بإمكانيّة عناصره أو وهي توحي ـ بشكل مباشر ـ بملامح إمكانيّته أو بملامح إمكانيّة عناصره الرمزيّة.

ب ـ إضافة رمز حسي من حقل إلى رمز حسّي من حقل آخر.

ونلاحظ على مستوى هذه الصورة، من صور الإضافة، في تجربة هذا

---

(1) حداد، يمشي مخفوراً، ص 24.

(2) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 668.

(3) نفسه.

(4) أدونيس، إحتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 78.

(5) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 608.

(6) أدونيس، أغنية إلى حروف الهجاء، مصدر سابق، ص 22.

(7) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 61.

(8) أدونيس، المداعة، إبداع، ع 3، س 9، مارس 1991 م، ص 16.

التيار، غياب ما يوحي بـ «حالة الانكسار الكينوني» مقابل بروز ما يوحي بـ «حالة التجاوز الكينوني»، وإن بشكل شاحب أو نادر[1] الأمر الذي أفضى ـ على مستوى بنية الإضافة ـ إلى غياب رموز الضرورة عن موقع «المضاف إليه» غياباً مطلقاً وبروزها ـ إن أريد لها أن تبرز، أو حين يراد لها أن تبرز ـ في موقع «المضاف» أي في موقع السيطرة على العالم، لا في موقع المواجهة مع العالم[2]، في موقع تحويل الضرورة إلى إمكانيّة، لا في موقع تحوّل الإمكانية إلى ضرورة. في موقع استلاب ضرورة الرمز، لا في موقع سلب إمكانيّة الرمز، ومن ثم، في موقع استلاب دلالة الرمز على الضرورة، بدلالة غيره (المضاف إليه) على الإمكان. ولذلك فنحن لا نجد في بنية الإضافة، في تجربة هذا التيار، أنموذج الإضافة «نار ← الدموع» مثلاً التي تنفتح فيها دلالة رمز الإمكان على عالم المعاناة، أو التي توحي بـ «حالة تحوّل «نار الإمكانية» إلى «نار معاناة» أو بـ «حالة انفتاح وضع الكائن الرائي في «إمكانيّة النار» على وضع كينونته في سياق «معاناة الدموع» إنفتاحاً يحيل وضع إمكانيته «في النار» وصفاً لمعاناته (في الدموع) ورمز إمكانيته الناريّ رمزاً لمعاناته (في الدموع). بل نجد صورة الإضافة الأخرى المقابلة لهذه الصورة والتي يمثلها أنموذج «ثلج ← النار»[3] حيث الإضافة في هذه الصورة وما شابهها لا تقوم بوظيفة فتح دلالة الرمز الأول، المضاف، على عالم الرمز الثاني، المضاف إليه، بل بوظيفة سلب دلالة الأول بدلالة الثاني، أي سلب دلالة «الثلج» على الضرورة، بدلالة «النار» على الحرّية، ومن ثم بوظيفة دمج الأول «الثلج» في سياق الثاني، «النار»، أو استخدام الأول في سياق تأكيد إمكانيّة الثاني، بل في سياق الترميز لإمكانيّة الوضع في عالم إمكانيّة الثاني. كما يؤكد ذلك أيضاً استخدام «الغبار» في الإضافة «غبار ← النار»[4] في سياق تأكيد إمكانيّة «النار»، أو في سياق الترميز لإمكانيّة الوضع في «عالم

---

(1) فنحن في حقيقة الأمر لم نجد سوى عدد محدود جداً من الإضافات التي توحي بـ «حالة التجاوز»، أو بإمكانية التجاوز، ذلك لأنه لا وجود في تجربة هذا التيار ـ لمعاناة، حتى تحتاج الذات إلى تجاوز المعاناة.

(2) لأنه لا وجود أصلاً لمواجهة مع العالم في تجربة هذا التيار.

(3) حداد، يمشي مخفوراً، ص 62.

(4) نفسه، ص 23.

النار». واستخدام «الحائط»، رمز العائق دون الانطلاق ـ في الإضافة «حائط ← الشمس»[1] في سياق الإيحاء بإمكانيّة الوضع في عالم الشمس، أي في عالم رؤيا الحرية أو الحقيقة. أو في سياق الترميز لإمكانيّة الوضع في عالم الحرية أو الحقيقة. واستخدام «الهاوية» في الإضافة «هاوية ← الحوار»[2] في سياق الإيحاء بإمكانيّة الحوار، أو بإمكانيّة الوضع في عالم رؤيا الحوار... وهكذا.

2 ـ إضافة رمز حسي إلى مجرد، ولها صورتان:

أ ـ **إضافة رمز حسي إلى مجرد ملائم**، وهي الصورة التي جعل يلجأ إليها الشاعر في تجربة هذا التيار كلّما شعر بضرورة الإبلاغ عن هويّة عالم الإمكان الرمزي. فالإضافة هنا، ما عادت توحي بإمكانيّة الرمز أو بإمكانيّة الوضع في عالم الرمز، بل جعلت تبلغ عن هويّة جاهزة لإمكانيّة جاهزة، أي عن هويّة جاهزة لإمكانيّة الرمز من جهة، ولإمكانيّة الوضع الكينوني في عالم الرمز، من جهة ثانية، الأمر الذي جعل الإضافة تغلق رموز الإمكان المضافة على معانٍ إمكانيّة محدّدة في سياق إمكانيّ محدّد. فهي تغلق إمكانيّة «النار» الرمزية، مثلاً على إمكانية «الحب ↔ الشهوة» في الحلم، في سياق إبلاغها عن إمكانية الوضع في عالم «الحب ↔ الشهوة» في الحلم. لتبدو «النار»، من ثم، نار إمكانيّة مغلقة على معاني الإمكان القائمة في عالم «الحب ↔ الشهوة» في الحلم، أو المتحقّقة للكائن في الحلم عبر عالم «الحب ↔ الشهوة» ومن ثم على معانٍ إمكانيّة ما هويّة للنار، ومعان إمكانيّة وظيفيّة للنار، ومعانٍ، إمكانيّة النار الماهويّة هي معاني الإمكان الرمزية المتعلقة بماهية النار، أو المحدّدة ماهية النار بـ «ماهية» «الحب ↔ الشهوة» أو بماهية «العشق ↔ الجنس» في الإضافتين «جمرة ← العشق»[3] و«جمرة ← الجنس»[4].

---

(1) أدونيس، تخطيطات لكي أتعلم قراءة النيل، إبداع، ع 6، س 9، يونيو 1991 م، ص 29.

(2) حداد، يمشي مخفوراً، ص 48.

(3) حداد، يمشي مخفوراً، ص 15.

(4) نفسه، ص 72.

أما معاني إمكانيّة النار الوظيفيّة، فهي معاني الإمكان الرمزية، المتعلقة بوظيفة النار، أو المحدّدة دورالنار الإمكاني بكونها تحقّق علوّ الكائن على الزمن «الضروري» أو «اليابس» بإحراقه أو بتحقيق تجاوزه في الإضافة «جمرة ← الزمن اليابس»[1] كما تحقّق علوّ الكائن في الزمن الممكن، أي في الزمن الوقت، كما في الإضافة «جمرة ← الوقت»[2] التي تعني شهوة العلوّ في الحالة المفارقة، أو في العالم اللاّواعي في الحلم. كما يؤكد ذلك أيضاً الإضافة «جمرة ← الحلم»[3].

كما تغلق هذه الصورة من صور الإضافة، إمكانيّة «الماء»، بمفهومه المجرد، على إمكانيّة الخلق الكينوني، أو التحقّق الروحي في الحلم، ليبدو «الماء» من ثم، ماء إمكانيّة مغلقة على المعنى الإمكاني لـ «الحياة» من جهة، كما في الإضافة «ماء ← الحياة»[4] وللحياة في سياق الإيداع الجمالي، أو التحقّق الروحي، من جهة ثانية، ليغدو، بذلك، ماء إمكانيّة مغلقة على المعنى الإمكاني لـ «الروح»، كماء حياة روحيّة، في الإضافة «ماء ← الروح»[5] ولـ «الجمال» الإبداعي، في الإضافة «ماء ← الجمال»[6] ولـ «المعنى» الشعري، في الإضافة «ماء ← المعنى»[7].

لتغلق إمكانيّة «الماء ـ اللجة»، أي بمفهومه اللجّي، من ثم، على إمكانيّة التكشف اللاّواعي في الحلم، بحيث بدت لجة البحر، من ثم، لجة مغلقة على المعنى الإمكاني لحركة «التموّج ـ التكشف» اللاّواعي في الزمن الممكن، أي في الزمن الحلم، في الإضافة «لجّة ← الحلم»[8] أو في الزمن الحالة، أي في «الوقت» في الإضافة «موج ← الوقت»[9] وفي «النيسيان» في

---

(1) أدونيس، الأعمال، جـ 1، ص 568.
(2) نفسه، جـ 2، ص 227.
(3) نفسه، جـ 2، ص 267.
(4) أدونيس، تخطيطات، ص 31.
(5) حداد، يمشي مخفوراً، ص 16.
(6) نفسه، ص 72.
(7) نفسه، ص 81.
(8) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 203.
(9) نفسه، احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 16.

الإضافة «لج ← النسيان»[1] وفي «التيه» في الإضافة «أمواج ← التيه»[2] وفي «الأسرار» في الإضافة «موج ← الأسرار»[3].

كما تغلق الإضافة إمكانيّة «الزبد»، زبد الماء، على إمكانيّة الخلق بـ «الماء»، أو التحقق في عالم الماء، في الإضافة «زبد ← الخلق»[4]. وإمكانيّة «الجدول» على إمكانيّة تجدّد الوجود البكر، في الإضافة «جدول ← الطفولة»[5]. وإمكانيّة «الأنهار» على إمكانيّة تجدد الوجود الممكن في المستقبل، في الإضافة «أنهار ← المستقبل»[6]. وإمكانيّة «الجزر» - جزر البحر - على إمكانيّة الوضع في العزلة، أو في الوحدة، في الإضافة «جزر ← الوحدة»[7]. وكذا إمكانيّة «الشاطئ»، شاطئ العالم اللاّواعي الحلمي، على إمكانيّة الوضع في العالم اللاّواعي في «الغيبة» أو «الرجعة» في الإضافة «شاطئ ← الغيبة والرجعة»[8] وعلى إمكانيّة الوضع في الذاكرة في الإضافة «شاطئ ← الذاكرة»[9].

كما تغلق إمكانيّة «البيت» على إمكانيّة الوضع في عالم الجسد، ومن ثم، على معاني الإمكان القائمة في عالم الجسد[10] أو المتحقّقة للكائن عبر الم الجسد، أي على معاني الإمكان القائمة في «الرغبة» في الإضافة، «بيت ← الرغبة»[11] وفي «الفتنة» في الإضافة «بيت ← الفتنة»[12] وفي «النشوة» في الإضافة «بيت ← النشوة»[13].

---

(1) نفسه، ص 12.

(2) نفسه، أغنية إلى حروف الهجاء، ص 22.

(3) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 322.

(4) حداد، يمشي مخفوراً، ص 45.

(5) أدونيس، المداعة، ص 16.

(6) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 573.

(7) نفسه، جـ 1، ص 221.

(8) نفسه، جـ 2، ص 147.

(9) نفسه، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 12.

(10) غير أن الجسد هذا قد يكون جسد اللغة التي يتوحد بها الشاعر، لا جسد الشاعر ذاته.

(11) أدونيس، الأعمال، جـ 2، ص 376.

(12) نفسه.

(13) نفسه.

كذلك تغلق إمكانيّة «الباب» الرمزية على إمكانيّة التحوّل الرمزي إلى العالم الممكن في الحلم، ليبدو «الباب» من ثم، باب إمكانيّة مغلقة على المعاني الممكنة للتحوّل إلى الممكن، أي على المعنى الممكن للألوهيّة» في الإضافة «باب ← الله»[1] وللنعيم، في الإضافة «بوابة ← النعيم»[2] وللمدينة الحلم، في الإضافة «بوّابة ← المدينة»[3].

كما تغلق إمكانيّة «الأرض» على إمكانيّة الوضع في المجهول، لتبدو، من ثم، أرض إمكانيّة مغلقة على المعاني الممكنة للمجهول، أو على معاني المجهول الرمزيّة، أي على «الأسرار» في الإضافة «أرض ← الأسرار»[4] وعلى «الغرابة» في الإضافة «أرض ← الغرابة»[5].

وأخيراً لتغلق إمكانيّة «الشجر»، على «إمكانيّة الحلم، في الإضافة «شجر ← الحلم»[6]، وعلى إمكانية «الذاكرة» في الإضافة «شجر ← الذاكرة»[7] و«الأيام»، في الإضافة «شجر ← الأيام»[8] وإمكانية «الحديقة» على المعنى الإمكاني لـ «السرّ» في الإضافة «حديقة ← السرّ»[9] ولـ «الألوان» في الإضافة «حديقة ← الألوان»[10].

لتكون هذه الصورة من صور الإضافة بهذا قد أبلغت عن إمكانيّة محدّدة للرمز، في سياق إمكاني محدد للقول، هو سياق إمكانيّة الوضع الكينوني في عالم الإمكان الرؤياوي في الحلم.

ب ـ **إضافة رمز حسي إلى مجرد منافر**: وهي صورة نادرة في تجربة

---

(1) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 13.
(2) الخال، الأعمال، ص 309.
(3) أدونيس، جـ 1، ص 488.
(4) نفسه، ص 254.
(5) نفسه، ص 488.
(6) نفسه، جـ 2، ص 285.
(7) نفسه، المداءة، ص 14.
(8) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 166.
(9) أدونيس، المداءة، ص 18.
(10) نفسه، ص 12.

هذا التيار، تكاد تنحصر نماذجها في نماذج إضافة «الجحيم»؛ جحيم الضرورة، أو المعاناة، إلى المعنى الإمكاني لـ «الجوهر» ولـ «الرفض» ولـ «الإله» في الإضافات الآتية على التوالي: «جحيم ← الجوهر»[1]، و«جحيم ← الرفض»[2] و«جحيم ← الإله»[3]، وإضافة «الطوفان»، طوفان معاناة الغرق والموت، إلى «الرفض» و«الخلق» في الإضافتين: «طوفان ← الرفض»[4]، و«طوفان ← الخلق»[5].

غير أن الإضافة في هذين النموذجين، وما شاكلهما، لا تغلق دلالة الحسّي الرمزيّة، بدلالة المجرد الإشارية، أي دلالة رمز الضرورة[6] المضاف بدلالة المضاف إليه الإشارية، بل تستلب دلالة الأول الرمزيّة بدلالة الثاني الإشارية (استلاباً لا يفضي إلى تجريد الأول من دلالته الرمزية على الضرورة فحسب، بل إلى تجريده ـ فضلاً عن ذلك ـ من حسّيته). أي من وجوده الرمزيّ، أو الإيحائي. ليغدو بذلك مجرد دال من دوال اللغة التجريديّة، أو مجرد إشارة من إشاراتها العادية.

3 ـ إضافة مجرد إلى حسّي، ولها صورتان أيضاً:

أ ـ إضافة مجرد إلى حسّي ملائم، ب ـ وإضافة مجرد إلى حسّي منافر:
وتقتصر الإضافة في الصورة الأولى على إضافة صفة الإمكان، أو صفة التجاوز الكينوني، إلى ما يمثل شرط إمكانيّة الصفة، أو شرط إمكانيّة تجاوز الكينونة، أي إلى موصوفات تمثّل ـ في مجملها ـ وضع الإمكان المحدّد. لتغدو وظيفة الإضافة حينئذٍ إغلاق صفات الإمكان المحدّدة، الشهوة، النشوة، اللذة، الغفوة، الغفلة، الشطح، الفرح، وما شاكلها، على

(1) حداد، القيامة، ص 107.

(2) أدونيس، الأعمال، جـ 1، ص 352.

(3) نفسه، ص 301.

(4) نفسه، ص 328.

(5) نفسه، أغنية إلى أحرف الهجاء، ص 22.

(6) أو هكذا ينبغي أن تكون على الأقل، فالأصل في «الجحيم» و«الطوفان» أنهما قد استُخدما أول ما استُخدما على الأقل، رمزين لعالم الضرورة والمعاناة.

موصوفات محدّدة تمثل الحالة التي تتحقق فيها الصفة. أي تحيل على مسميات: «العلوّ» في الإضافة «شهوة ← العلوّ»[1]. وعلى «النسيان» في الإضافة «شهوة ← النسيان[2] وعلى «التيه» في الإضافة «شهوة ← التيه»[3]. وعلى «النوم» في الإضافة «اللذة ← النوم»[4]. وعلى موصوفات تمثل الأداة التي من خلالها تتحقّق الصفة. أي على مسمّى «العينين» في الإضافتين: «شهوة ← العينين»[5] و«شطح ← العينين»[6]. وعلى موصوفات تمثّل الكيفيّة التي بها تتحقق الصفة. أي على مسمى «الموج»، في الإضافة «نشوة ← الموج»[7]. وعلى موصوفات أخرى تحيل أخيراً على عالم الإمكان ذاته، أي على «البحر» في الإضافة «غفوة ← البحر» و«الغيم» في الإضافة «غفلة ← الغيم»[8] و«الطبيعة» في الإضافة «فرح ← الطبيعة»[9].

أما الصورة الثانية (ب) فتقتصر على إضافة صفة الضرورة، أو صفة إنكسار الكينونة، ولكن إلى عالم تجاوز الكينونة، أي إلى ما يمثل شرط إمكانيّة العالم، لا شرط إمكانيّة التحقق فيه. شرط إمكانيّة التعالي على العالم، لا شرط إمكانيّة العلوّ الممكن في العالم. ومن ثم إلى موصوفات تمثّل - في مجملها - عالم الإمكان الكينوني أو الرؤياوي، لا إلى موصوفات تمثّل إمكانات الكينونة المتجاوزة ذاتها. لتغدو وظيفة الإضافة حينئذٍ، إغلاق صفات الضرورة - إنكسار الكينونة، على عالم «تفتّح الكينونة» أي على إمكانات عالم الإمكان الرؤياويّ. ومن ثم، على العناصر الرمزية الممثلة لهذا العالم الرؤياويّ. ويتمثل هذا في إغلاق صفة «الوجع» على «النوافذ»

(1) نفسه، جـ 2، ص 196.
(2) حداد، يمشي مخفوراً، ص 55.
(3) أدونيس، جـ 2، ص 689.
(4) نفسه، تخطيطات، ص 26.
(5) حداد، يمشي مخفوراً، ص 72.
(6) أدونيس، المداعة، ص 12.
(7) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 517.
(8) حداد، يمشي مخفوراً، ص 15.
(9) نفسه، ص 90.

(رمز إمكانيّة الرؤيا الجسدية) في الإضافة «وجع ← النوافذ»[1]. وإغلاق صفة «الأنين» على كل من «الشوارع» (رمز إمكانيّة الحركة التجاوزية المتعالية) في الإضافة «أنين ← الشوارع»[2]. و«القصب» رمز لإمكانية الرؤية الكونيّة في الإضافة «أنين ← القصب»[3] و«الغبار» (رمز لإمكانية العدم، أو لإمكانيّة الخلق من العدم)، في الإضافة «أنين ← الغبار»[4]. وكذا إغلاق صفة «الصبر» على «السواحل» (رمز الحد الفاصل بين عالم الإمكان البحري ـ الرؤياوي، وعالم الواقع البري ـ الرؤيوي)، في الإضافة «صبر ← السواحل»[5]. وصفة «الزفير» على «الأمواج» (رمز تجلّي الكينونة في عالم الإمكان)، في الإضافة «زفير ← الأمواج»[6]. وعلى «الفضاء» (رمز الرؤيا الشعرية المفتوحة)، في الإضافة «زفير ← الفضاء»[7]. وصفة «العذاب» على «المحار» (رمز الموجود الإمكانيّ البحريّ أو الرؤياويّ)، في الإضافة «عذاب ← المحار»[8]. وصفة «الحزن» على «النخلة» (رمز إمكانيّة الرؤيا الكونيّة) في الإضافة «حزن ← النخلة»[9]. وصفة «الوحدة» على «اللؤلؤة» (رمز الممكن الرؤياوي)، في الإضافة «وحدة ← اللؤلؤة»[10]. وصفة «الغواية» على «الزّبد» (رمز الخلق الكينوني)، في الإضافة «غوية ← الزبد»[11] و«الخطيئة» على «الموج» في الإضافة «خطيئة ← الموج»[12].

غير أن إغلاق صفات «الضرورة ← الانكسار» على موصوفات عالم الإمكان ـ التجاوز المحدّدة، على هذا النحو، يفضي إلى استلاب ضرورة

---

(1) نفسه، ص 106.
(2) أدونيس، جـ 2، ص 258.
(3) أدونيس، جـ 2، ص 561.
(4) نفسه، ص 180.
(5) حداد، يمشي مخفوراً، ص 78.
(6) أدونيس، جـ 2، ص 179.
(7) أدونيس، احتفاء بالأشياء الواضحة، ص 22.
(8) حداد، يمشي مخفوراً، ص 58.
(9) نفسه، ص 14.
(10) أدونيس، جـ 1، ص 591.
(11) حداد، يمشي مخفوراً، ص 107.
(12) نفسه، ص 107.

الصفة ـ أي دلالة الصفة على الضرورة ـ بـ «إمكانيّة الموصوف بها، أي بدلالة الموصوف بها على الإمكان. لتغدو صفة «الضرورة ـ الانكسار»[1]، من ثم، صفة إمكان، لا صفة ضرورة، وصفة إمكان يحقّق التعالي الجاهز على العالم، لا صفة إمكان يحقّق العلوّ الممكن في العالم، أو التجاوز الممكن للعالم. الأمر الذي من شأنه أن يؤكد ـ فضلاً عن ذلك ـ أن وظيفة الإضافة الرئيسة، قد تركزت في تجربة هذا التيار، على «الترميز» لوضع الكينونة الجاهز، لا على الإيحاء بوضع الكينونة الممكن، فهي ـ كما لاحظنا ـ لا توحي بـ «حالة الكائن الرائي في سياق معاناته» وضع كينونته في العالم، بل بـ «حالة الكائن في سياق وعيه» بإمكانيّة وضع كينونته بإمكانيّة علوّ كينونته أو تعاليها في العالم، بل بإمكانيّة تجلي علوّ كينونته المتعالية أصلاً، على سياق المعاناة البشرية بوجه عام. لتوحي، من ثم، بـ «حالة الكائن العامة» أو المشتركة في سياق وضعه العام أو المشترك[2]، ومن ثم، بـ «حالة علوّ الكائن»، أو تعاليه الجاهز في سياق وضع إمكانيّته الجاهز، أي في سياق عالم الإمكان المحدّد بعناصره المحدّدة، والمرموز لها ـ دائماً أبداً، ولدى كل شعراء الحداثة ـ بـ «البحر، الليل، الأرض» وما يتصل بكل منها من عناصر، أو ينوجد في إطار كل منها، أو من خلال كل منها من موجودات، أو يتمخض عن العلاقة بكل منها في أحداث، أو تفاعلات رأيناها فيما سبق.

ثانياً: الإسناد إلى الرمز

الإيحاء بحالة التعالي في إمكانيّة العلوّ

والإسناد إلى الرمز في تجربة هذا التيار، قد جعل يجسد، كما رأينا، حالة واحدة وحيدة هي «تعالي الأنا» على العالم الضروري، أو الواقعي (أيّ على العالم في كلّيته) في إمكانيّة العلوّ، أي في عالم الإمكان الرمزي الذي

(1) وهي صفات نادرة في تجربة هذا التيار، تكاد تكون محصورة في الصفات التي أحصيناها وعرضناها آنفاً.

(2) أي المشترك بين الشاعر في هذا التيار وسائر شعراء الحداثة، الذين جعلوا ـ كما رأينا ـ يتحوّلون إلى هذا الوضع، بما هو وضع ممكن لتجاوزهم، ولكن ليسقطوا في غيره، أو ليتجاوزوه إلى سواه.

الأصل فيه أنه ما عاد يحقّق للأنا، في تجربة هذا التيار، علوّاً ممكناً في رؤيا العالم الممكن من خلاله، أي في رؤيا ما يمثل عالم الإمكان الرمزي نفسه زاويةً لرؤيا الأنا له، بل أصبح يحقّق للأنا علوّاً ممكناً في رؤيا إمكانيّته هو نفسه، أي في رؤيا إمكانيّة عناصره الرمزيّة، التي ما عادت الأنا في هذه التجربة تستدعيها إلى التجربة لتتماهى بها، أو لتعلو في رؤيا العالم الممكن من خلالها، بل أصبحت الأنا تتحوّل إليها، في التجربة، لتقمعها بسلطة علوّها الجاهز، أو لتفرض عليها، وعلى العالم من خلالها سلطة وجودها المتعالي. وذلك بوصفها ـ كما لاحظنا من قبل ـ أنا الموجود المتعالي (إلهاً) الذي يتجلّى علوّه (وجوده الخارق) في عالم موجوداته، أو من خلال إمكانيّة موجوداته، التي ما ينفك يوجدها لنفسه بما هي «مراءٍ» أو بما هي «مجالٍ» لتجليات علوّه، ومن ثم فقد أخذت أنا الموجود المتعالي هذه، تفرض علوّها الجاهز على هذه العناصر ـ مجالي علوّها ـ إن وهي تسند إليها، أو وهي تسند إلى أناها هي نفسها، أي سواء في حال الإسناد إلى هذه العناصر ـ المجالي، أو في حال الإسناد إلى الأنا المتجلّية عبرها. فقد تجلّى، على مستوى الإسناد إلى هذه العناصر ـ المجالي أن إسناد الأنا اليها لا يخلو: إما أن يأخذ شكل:

أ ـ الإسناد الاسميّ (الرمز المسند إليه + الصفة) أو شكل؛

ب ـ الإسناد الفعليّ (الرمز المسند إليه + الفعل المسند + متعلقات الإسناد).

وأن شكل الإسناد الاسميّ (النعتيّ) الأول، إلى تلك العناصر ـ المجالي قد جعل يحقّق، في التجربة، وظيفة واحدة، وحيدة، وهي الإيحاء ـ المتحوّل في كثير من الأحيان إبلاغاً ـ بما عليه وضع هذه العناصر ـ المجالي، «قبل» لحظة تجلي علوّ الأنا أو «أثناء» لحظة التجلي أو «بعد» لحظة التجلي، أو في المطلق، بشكل عام، أي بوصف هذه العناصر مجالي ممكنة لتجلٍّ ممكن في أي وقت. وهو ما يعني قيام عملية الإسناد إلى الرمز، في هذا الشكل، بوظيفة «الإيحاء»:

1 ـ بما يكون عليه وضع مجلى علوّ الأنا، في سياق غياب المتجلي، أي قبل «تنزّل» علوّ الأنا، حيث لا يزال وضع «**المجلي**» الرمزي، في هذه الحالة، وضعاً في معاناة السقوط، في الفراغ، والحاجة: فراغ المجلى

الرمزي من علوّ المتجلّي، وحاجته لتجلّي العلوّ الغائب، أي في معاناة «الحزن» الذي جعل يوحي به إسناد صفة «الحزن» نفسه، إلى كلٍ من «الشفاه» في عبارة[1]:

ثمّة حاجةٌ لأن أعبرَ كالرّعد في الشفاه الحزينه

التي توحي بمعاناة «المجلى» في سياق غياب «المتجلّي» أي بـ «حاجة مجلى علوّ الأنا» ـ وهو «الشفاه»، شفاه المحبوبة الحزينة، المتطلّعة لقبلة الحبيب الغائب ممثلاً في الأنا، أو شفاه الأنا الناطقة بالرفض، أو المتطلّعة إلى النطق رفضاً، أو إلى لحظة إنفجار (عبور) صوت كينونتها الرافض في إمكانيّة شفاهها ـ لتجلّي علوّ الأنا في إمكانيّته، أي لـ «إنفجار» (عبور) صوت الأنا الرافض عبره، أي في إمكانيّة النطق القائمة في الشفاه، أو المتحققة لصوت الأنا عبر الشفاه. ونحو هذا إسناد صفة «الحزن» نفسه، إلى «النخيل» في العبارة[2]:

رُبّما هيأت للنخيل الحزين رماد أسمائي

وإلى «الضفاف» في الأبيات[3]:

زمن ينتهي وخيول من الفجر محلولة الشكيمه
ترسم الصورة القديمه
لأحبائي الحيارى
في الضفاف الحزينه

وإلى «الشطوط» في الأبيات[4]:

صار وجهي سوارْ
للمدى، للسفينه
للشطوط الحزينه

---

(1) أدونيس، «ارم ذات العماد»، جـ 1، ص 355.

(2) حداد، تأويل الأسماء، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 55.

(3) أدونيس، «فصل الصورة القديمة» الأعمال، جـ 1، ص 483.

(4) أدونيس «فصل الصعود إلى أبراج الموت» الأعمال، جـ 1، ص 477.

وإسناد الصفة «عطشى» إلى «الأرض» في الأبيات[1]:

والأرض، تزمّ، تمزّق سترتها، تعرى
عاهرة
أنثى
رجل تأكله الشهوة
يَفْنى
أرض عطشى

2 ـ وبما يكون عليه وضع مجلى علوّ الأنا، في سياق تَنَزّل علوّ الأنا، قبل لحظة التجلّي، أي في سياق فعل الأنا، الخالق إمكانيّة المجلى الرمزي، أو الباحث عن إمكانيّته الرمزية. حيث لا يزال وضع المجلى الرمزي في هذه الحالة وضعاً ضرورياً، غير ممكن، لأنه ما يزال في طور التلقي السلبي لأثر فعل الأنا الخالق إمكانيّته، أو الباحث عن إمكانيّته. وهي وضعيّة جعل يوحي بها إسناد صفة الضرورة إلى «المجلي» في سياق فعل الأنا الخالق إمكانيّة المجلى، أو المحوّل ضرورة المجلى، أو الساعي إلى استنطاق «المجلى» على نحو ما نرى في إسناد صفة «الصّمم» أو «الخرس» إلى «الشوارع» في سياق استنطاق الأنا للشوارع، أو في سياق «استمرار هدير صوت» الأنا في الشوارع التي ما تزال صماء في قول أدونيس[2]:

فهو هنا، هناك ما يزالْ
يهدر في الشوارع الصماء

أو في سياق «مدّ الأنا راحة يديها» إلى «الشوارع» التي ما تزال «خرساء» في المقولة[3]:

يمدّ راحتيه
للوطن الميّت، للشوارع الخرساء

وكذا إسناد صفة «الكآبة» إلى «الأرض» و«الرياح» في سياق سعي الأنا

---

(1) الخال، «حوار مع الشيطان»، الأعمال الشعرية، ص 258.
(2) أدونيس، «مرثية الحلاج»، الأعمال، جـ 1، ص 428.
(3) أدونيس، «ينام في يديه»، الأعمال، جـ 1، ص 270.

لإزالة «الكآبة» عن الأرض والرياح، أي في سياق «غسيل» الأنا للأرض، في العبارة[1]:

يغسل الأرض الكئيبه

وفي سياق منح الأنا شعرها للرياح الكئيبة في العبارة[2]:

مانحاً شعره للرياح الكئيبه

3 ـ وبما يكون عليه وضع مجلى علوّ الأنا في سياق تجلّى علوّ الأنا في إمكانيته الرمزية، أي في سياق تجلّى علوّ الأنا الممكن والمباشر في إمكانيّة المجلى الرمزي بعد أن تكون قد تحقّقت له الولادةُ المُمكنةُ، أو بعد أن يكون قد أصبح هو نفسه، مجلّى ممكناً لعلوّ الأنا الممكن والمباشر في إمكانيّته. أي بعد أن يكون قد تحوّل «المجلى» الرمزي: من حالة «الوجود الضروري»[3] الذي كان عليه قبل لحظة تجلي علو الأنا إلى حالة «الوجود الممكن» الذي صار إليه في لحظة تجلى علوّ الأنا في إمكانيته، وهو ما يعني على وجه التحديد:

أ ـ **تحوّله** من حالة الوجود الواعي في «اليقظة» إلى حالة «الوجود اللاّواعي» التي عليها وضع الأنا في «الحلم» أو في «النوم» كما يوحي بذلك إسناد صفة «النوم» نفسها، إلى «الشجر» في العبارة[4]:

الشجَرُ النائم حول غرفتي

وإلى «الريش» في الجمله[5]:

ويدي ترتعش الآن للمس الريش النائم

---

(1) نفسه، «الحلم»، الأعمال، جـ 1، ص 238.

(2) نفسه، «العهد الجديد»، جـ 1، ص 264.

(3) غير أن هذه الحالة التي نشير إليها كحالة ضرورية للمجلى، حالة مفترضة أو متضمّنة، تضمّنها الوصف بما يحيل على نقيضها، وإلا فإنها في الحقيقة لا وجود لها في التجربة، لأننا لم نجد ما يشير إليها صراحة في تجربة هذا التيار، وإن كنا قد وجدنا ما يشير إليها ضمناً. وهو كل هذه الصفات التي نتحدث عنها هنا.

(4) أدونيس، «دمشق»، الأعمال، جـ 2، ص 69.

(5) حداد، «دخول أول»، القيامة، ص 12.

وإلى «الورق» في العبارة[1]:

الورق النائم تحت الجرح

سفينة للجرح

وإلى «الجرس» في الجملة[2]:

أصغيت للجرس النائم في المحار

وكذا إسناد صفة «الذهول» ـ التي تعني الغيبوبة ومفارقة الوعي ـ إلى «غصون الأشجار» في الجملة[3]:

كانت الأشجار ذاهلة الغصون

فإسناد صفة «النوم» أو «الذهول» إلى تلك الموصوفات / المجالي، يوحي بالحالة المفارقة التي يكون عليها وعي المتجلّي من جهة، ومن ثم بالحالة المنكسرة أو الخاضعة، التي يكون عليها وضع المجلى في سياق ذلك الوعي من جهة ثانية، أي بحالة استسلام تلك المجالي وانكسارها بين يديّ المتجلّي لتمكينه من التجلّي في إمكانيّتها.

ب ـ **وتحوّله** من حالة الوجود غير البكر، أو غير البريء إلى حالة الوجود البكر أو البريء في «العُرْي» كما يوحي بذلك إسناد صفة «العُرْي» إلى «الشجر» أيضاً، في الجملة[4]:

قنّعت هذا الشجر العاري بالأطفال

وإلى «الغرفة» في الجملة[5]:

يقرأ في غرفته العاريه.

ج ـ **وتحوّله** من حالة الوجود المغلق دون الأنا، غير المستجيب لعلوّ الأنا (الوجود الأصم، أو الأخرس، كما رأينا) إلى حالة الوجود المستجيب للأنا، الخاضع للأنا، أو المنكسر في حضرة علوّ الأنا، كما يوحي

---

(1) أدونيس، «الجرح»، الأعمال، جـ 1، ص 280.
(2) نفسه، «قلت لكم» الأعمال، جـ 1، ص 309.
(3) حداد، «أسرار الساحر»، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 47.
(4) أدونيس، «أيام الصقر»، الأعمال، جـ 1، ص 456.
(5) نفسه «حنين»، الأعمال، جـ 2، ص 220.

بذلك، إسناد الوصف «لاهج» ـ الذي يعني ذاكر بخشوع ـ إلى «الماء» في الجملة[1]:

من أين سأذكر هذا الماء اللاّهج

وكذا إسناد صفة «التسبيح» و«الهدوء» و«الوداعة» إلى «الشجر» في قول أدونيس[2]:

أتوالد شموساً وآفاقاً

قطع العقم النابت في النجوم، في الشجر المسبّح هادئاً ووديعاً.

وإسناد صفة «الرُّكوع» إلى «الأشباح» في قوله أيضاً[3]:

ارقصي آنذاك أيتها الأشباح الراكعه

وإسناد صفة «شخوص العينين» إلى «السفن» في الجملة[4]:

رأيت السفن الشاخصة العينين تزوّد ميناء الأرض.

وإسناد الوصف «هاذية» إلى «أطراف» الأنتِ، محبوبة أدونيس الممكنة في مقولته[5]:

أسمع أطرافك الهاذيهْ

د ـ **وتحوّله** من حالة الجمود وعدم التحوّل، إلى حالة التحوّل والصيرورة التي يكون عليها وضع الموجود المتحوّل، أو إلى حالة «التحقّق» و«التّحقيق» كما يوحي بذلك إسناد الوصف «شارد» إلى «المطر» ـ في الجملة[6]:

رأيتُ الدّمَ يقيمُ موائدَهُ

للمطر الشارد من حضن الغيم

---

(1) حداد، «في الماء»، القيامة، ص 21.

(2) أدونيس، «أقاليم النهار والليل»، الأعمال، جـ 1، ص 554.

(3) نفسه، ص 545.

(4) حداد، «مرآة الانتماء»، القيامة، ص 56.

(5) أدونيس، «تحوّلات العاشق»، الأعمال، جـ 1، ص 514.

(6) حداد، «عشاء لضيوف لا مواعيد لهم» القيامة، ص 91.

والصفة «شريدة» إلى «الأرض» في الجملة[1]:

أسكن في هذه الأرض الشريدة

والوصف «هارب» إلى «الفضاء» في المقولة[2]:

رجلاي في الفضاء، والفضاء هارب
وليس لي جناح

و«هاربة» إلى «السفائن» في الجملة[3]:

من وحشة الموج، هذي السفائن هاربة كالغزالات
مذعورة

فهذه الصفات المسندة إلى هذه الموصوفات «المجالي» توحي بما يكون عليه وضع هذه الموصوفات ـ المجالي ـ في سياق تجربة التجلي ـ من صيرورة وتحوّل، ومن ثم، من إمكانيّة «تحقّق» و«تحقيق»[4]. فـ «المطر الشارد من حضن الغيم» يوحي بـ «المطر المتحوّل عن الغيم» (مكان وجوده الأول) أي بـ «المطر» الصائر وجوده إلى «الأرض»، المتحقّق وجوده في حضن الأرض، ليوحي، من ثم، بـ «وجود الأنا» المتحوّل عن إمكانيّة الرؤيا (أي عن إمكانيّة الغموض الرؤياويّ مرموزاً له بالغيم) أي بـ «وجود الأنا» الصائر إلى «اللّغة» المتحقّق في اللّغة، أو عبر إمكانيّة اللغة. وهكذا الحال في بقية المجالي الموصوفة بتلك الصفات.

4 ـ وبما يكون عليه وضع مجلى علوّ الأنا، إثر لحظة تجلّي علوّ الأنا، أي بعد أن تكون هذه العناصر ـ المجالي قد حقّقت للأنا علوّها الممكن (أي قد تماهت بالأنا المتعالية) وأضحت، من ثم، مجالي «ممتلئة» (حُبْلَى) بإمكانيّة أخرى لعلوّ آخر، أو لتجلّ آخر لعلوّ الأنا. ونلحظ هذا في إسناد الصفة «حبلى» إلى «السّماء» في الجملة[5]:

---

(1) أدونيس، «الأرض الوحيدة»، الأعمال، جـ 1، ص 307.

(2) الخال، «الجذور» الأعمال الشعرية، ص 211.

(3) حداد، «وحشة الموج»، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 100.

(4) أي من إمكانيّة «تحقّق» لوجودها هي ذاتها، ومن إمكانيّة «تحقيق» لوجود غيرها. من هي مجلىً لوجوده وهو الأنا.

(5) أدونيس «فصل الصورة القديمة» الأعمال، جـ 1، ص 481.

من يشتهي السماءْ

وهي حُبْلَى بأحلامه

وإلى «غيوم الحوانيت» (غموض عالم الجسد الرؤياويّ) في الجملة[1]:

الحوانيت غيوم حبلى بالبروق

وإلى «الشواطئ» في الجملة[2]:

الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجيء بعد

وإلى «المدائن» المتحوّلة عن «الشجر الأخضر» في المقولة[3]:

والشجر الأخضر في الطريقْ

مدائن حبلى وحاضنات

وإلى «الأرض» و«الأمواج» في الأبيات[4]:

ولم أجد في آخر المقبره

غير الأطفال

كانوا وعد الأرض الحبلى

كانوا المدّ العالي،

والأمواج الحبلى والشلال...

وإلى «السحابة» في المقولة[5]:

هكذا أنا عبرت سحابة

حبلى بزوبعة الجنون

وإلى «أشرعة الشرق» في العبارة[6]:

(1) نفسه «أقاليم النهار والليل» الأعمال، جـ 1، ص 549.

(2) نفسه، «فصل المواقف» الأعمال، جـ 1، ص 586.

(3) نفسه «السماء الثامنة» الأعمال، جـ 2، ص 128.

(4) نفسه «مرآة الطريق وتاريخ الفصول» الأعمال، جـ 2، ص 209.

(5) أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، الأعمال، جـ 2، ص 262، 263.

(6) خداد، «مرآة الانتماء»، القيامة، ص 57.

أشرعة الشرق الحبلى

وكذا إسناد صفة «العشق» إلى «الطريق ← الصخرة» في سياق قول انتهاء الرحيل وتوقف الحركة، في المقولة[1]:

الرحيل انتهى والطريقْ

صخرة عاشقة

التي توحي بحاجة «الطريق ← الصخرة» أو (مكان الرحيل، مجلى الوجود الراحل، أو المتحوّل للأنا) إلى أن تبدأ الأنا حركة الرحيل فيها من جديد، أي إلى أن تبدأ الأنا حركة تجلٍ آخر في إمكانيتها المفتوحة على اللانهائي.

وإسناد الوصف «قتيل» إلى «السماء» في الجملة[2]:

. . . وعلى وجنتيّ

بقع من السماء القتيلة

وإلى «الفضاء» في الجملة[3]:

أعرف أن أبعث الفضاء القتيل

الذي يوحي بإمكانيّة تجلّي علوّ الأنا ـ الآن ـ في رؤيا إمكانيّة بعث القتيل (السماء، الفضاء) بعد أن تجلّى علوّ الأنا ـ قبل الآن ـ في إمكانيّة رؤيا قتل القتيل، أي في إمكانيّة، رؤيا هدم، أو إعدام ـ الفضاء، كما يوحي بذلك ـ بالإضافة إلى القول بإمكانيّة بعث الفضاء صراحةً في المقولة الثانية ـ القولُ، في المقولة الأولى، بوجود بقع من دم السماء القتيلة، على وجنتيّ الأنا القاتلة، فَمَنْ تجلّى علوّه ـ قبل الآن، وهو الأنا ـ في رؤيا إمكانيّة قتل السماء، أو هدم الفضاء، يمكنه، الآن، أن يعلو في رؤيا إمكانيّة بعث السماء، أو إعادة بناء الفضاء. فالقادر على التجلّي في إمكانيّة هدم السماء، أو الفضاء، قادر أيضاً، على التجلّي في إمكانيّة إعادة بناء السماء أو الفضاء. وهكذا.

---

(1) أدونيس، «الصخرة العاشقة»، الأعمال، جـ 1، ص 398.

(2) نفسه «فصل المواقف»، الأعمال، جـ 1، ص 578.

(3) نفسه «أيام الصقر»، الأعمال، جـ 1، ص 453.

5 ـ وبما يكون عليه وضع مجلى علوّ الأنا، في سياق إمكانيّة تجلي علوّ الأنا بشكل عام، أي بوصف مجلى العلوّ الموصوف بالصفة مجلّى ممكناً لتجلٍ ممكن في أي وقت. ونلحظ هذا في إسناد الوصف «أسيرة» إلى «الدهشة» الأدونيسيّة في قول أدونيس[1]:

وإذا ضاعت المرافئ واسودّت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيره

وإلى «المياه» في قول الخال[2]:

ألف جيل يردّ في ألف جيل

ردّة الموج في المياه الأسيره

وكذا إسناد الوصف «منكسرة» إلى «أهداب العين» في المقولة[3]:

ولَكَمْ سرت على أهدابي المنكسره

والوصف «عاشقة» إلى «المقابر» في الجملة[4]:

المقابر العاشقة تجدّد ثوبها كل يوم

و«مشرّد» إلى «السحاب» في الجملة[5]:

أنا الراية العالقة

يجفون السحاب المشرّد

وإسناد الصفة «حزينة» إلى الحقول» في المقولة[6]:

حيث أعطيت وجهي للغيم، أعطيته للحقول الحزينه

فإسناد هذه الصفات إلى تلك الموصوفات المجالي، لا يوحي في هذا السياق، بما يكون عليه وضع هذه الموصوفات المجالي، في سياق الوصف، أي في سياق القول، الآن، هنا في التجربة، أي بالإمكانيّة

---

(1) أدونيس «الدهشة الأسيرة» الأعمال، جـ 1، ص 436.
(2) الخال «الدعاء» الأعمال الشعرية، ص 230.
(3) أدونيس «اعتراف» الأعمال، جـ 1، ص 334.
(4) نفسه «أرواد يا أميرة الوهم»، الأعمال، جـ 1، ص 241.
(5) نفسه «حجر الصاعقة»، الأعمال، جـ 1، ص 341.
(6) نفسه «فصل المواقف»، الأعمال، جـ 1، ص 573.

المحدّدة (لتلك المجالي) في السياق المحدّد الآن ـ هنا ـ في تجربة التجلي المباشرة. وإنما يوحي بما يكون عليه وضع تلك الموصوفات، المجالي، في سياق إمكانيّة التجلّي بوجه عام، أي بما تكون عليه تلك الموصوفات ـ المجالي، من إمكانيّة مفتوحة، أو جاهزة لتلقي علوّ الأنا، في أيّ وقت، أو كلما اقتضت ضرورة علوّ الأنا ذلك، كما يوحي بذلك سياق الإسناد إلى «الدهشة» الأدونيسية (وإذا ضاعت المرافئ. . . الخ) في المقولة الأولى.

وهكذا يكون الإسناد النعتيّ إلى هذه العناصر الرمزية قد حقّق وظيفة إيحائيّة محدّدة في سياق إيحائي محدّد، هو سياق قول الأنا إمكانيّة تجلّي علوّها الممكن، في إمكانيّة هذه العناصر الرمزيّة، الذي اقتضى ـ من الأنا بدلاً عن ذلك ـ الإيحاء بما عليه وضع هذه العناصر ـ المجالي، في سياق قول الأنا تلك الإمكانيّة. ومن ثم الإيحاء بما لتلك العناصر الرمزيّة المحدّدة، من إمكانيّة رمزيّة محدّدة، في سياق إمكاني، أو ترميزي محدّد، هو سياق قول الأنا إمكانيّة تجلّي علوها ـ الممكن والمحدّد ـ في رؤيا الإمكانيّة المحدّدة والجاهزة لهذه العناصر. أي في رؤيا هذه العناصر وهي ما تزال تعاني الضرورة، أو الحاجة، لتجلّي علوّ الأنا في إمكانيّتها، قبل أن تتحوّل الأنا إليها، كما لاحظنا في الحالة الأولى، وفي رؤيا هذه العناصر، وقد أخذت الأنا تفعل فيها، بعد أن تحوّلت إليها، أي وقد أخذت هذه العناصر تتلقى أثر فعل الأنا الخالق إمكانيّتها، أو الباحث عن إمكانيّتها. كما لاحظنا في الحالة الثانية، وفي رؤيا هذه العناصر، وقد أضحت مجالي ممكنة، مخلوقات على مثال الأنا، منكسرة بين يدي خالقها الأنا، كما لاحظنا في الحالة الثالثة، وفي رؤيا هذه العناصر وقد غدت مجالي جاهزة ـ مخلوقات حاملة لإمكانيّة خلق آخر، أو لإمكانية تجلّي علوّ آخر للأنا، كما لاحظنا في الحالة الرابعة.

ولكن هل الأمر حقاً متعلق ـ في هذا الشكل من الإسناد إلى الرمز ـ بإمكانيّة رمزيّة محددة في سياق إمكاني محدّد، أو بوضعيّة محدّدة للأنا في سياق رؤيوي محدّد لإمكانيّة تلك العناصر الرمزيّة؟!

يصعب ـ الآن على الأقل ـ التسليم بهذا القول، أو المجازفة في إطلاقه، حتى ننظر فيما يقوله الشكل الثاني من أشكال الإسناد إلى هذه

العناصر الرمزية، وهو شكل الإسناد الفعليّ إليها، فإن كان ما تقوله الأحداث المسندة إلى الرمز في هذا الشكل من الإسناد هو عين ما قالته الصفات أو النعوت المسندة إلى الرمز في الشكل السابق، كان ما تساءلنا عنه صحيحاً مقبولاً، وإن كان ما تقوله الأحداث المسندة إلى الرمز، قد اختلف قليلاً، أو كثيراً عما قالته تلك الصفات المسندة إلى الرمز، كان ما تساءلنا عنه، خطأ مرفوضاً. فما الذي تقوله، إذن، الأحداث المسندة إلى الرمز؟! لننظر في الشكل الثاني من أشكال الإسناد إلى الرمز وهو شكل:

الإسناد الفعلي إلى الرمز

يؤسفنا أن نقول، إن هذا الشكل من الإسناد إلى الرمز قد أخفق إخفاقاً ذريعاً، ليس لأن أحداثه لم تقل «الجديد» أو «المختلف» عما سبق للنعت أو للوصف أن قاله، «أو أوحى به في الشكل الأول، بل لأن أحداثه لم تستطع أن تقول حتى ما سبق قوله في الشكل الأول، بمعنى أنها لم تقل لنا كلّ ما سبق قوله في الشكل الأول، بل جعل هذا الشكل من الإسناد يعيد علينا، أو يفصّل لنا، بعض ما قالته النعوت أو الوصف في الشكل الأول. فإذا كان النعت، أو الوصف في الشكل الأول قد استطاع أن يقول لنا وضع المجلى الرمزي معانياً (من المعاناة)، في سياق غياب علوّ الأنا (أي قبل لحظة التجلّي) ووضع المجلى الرمزي في سياق حضور الأنا، الذي يشمل حضور الأنا فاعلاً في المجلى الرمزي (خالقاً إمكانيّته أو بحثاً عن إمكانيّته) وحضور الأنا منفعلاً أو متجلياً في إمكانيّة الرمز المخلوقة، ووضع المجلى الرمزي في سياق مفارقة الأنا له، إثر لحظة تجلّي علوّه في إمكانيّته، أو إثر لحظة تماهي الأنا الخالق إمكانيّته، أو المخلوق في إمكانيّته ـ فإن الأحداث المسندة إلى الرمز في هذا الشكل من الإسناد لم تستطع أن تقول لنا سوى وضعيتين فقط من أوضاع المجلى الرمزي السابقة، هي وضعيّة المجلى الرمزي في سياق غياب الأنا (قبل لحظة تجلّي علوّ الأنا) ووضعية المجلى الرمزي في سياق حضور الأنا متجلّياً ومتجلّياً فقط في إمكانيّته(أي متجلّياً في الإمكانيّة المحدّدة للرمز لا خالقاً إمكانيّة التجلّي في الرمز). ويتجلّى هذا من جهة أنه إذا كان النعت أو الوصف في الشكل الأول قد قال لنا في سياق قول الحالة الأولى، إن المجلى الرمزي «حزين» لأنه «عطشان» ولا يجد

الماء، أو لأنه «عاشق» ولا يجد من يعشق[1] فإن الحدث المسند إلى المجلى الرمزي في السياق ذاته قد جعل يقول لنا الشيء ذاته، وإن بشيء من التحفّظ، فهو مثلاً، لم يقل لنا، صراحة إن المجلى الرمزي «حزين» أو إنه يعاني «الحزن» بلفظ الحزن، وإنما قال لنا ـ بدلاً عن ذلك ـ إن المجلى الرمزي يعاني «أسباب الحزن» وأسباب الحزن ذاته، أي إنه يعاني «الجوع» ولا من يشبع جوعه، وإنه يعاني «العطش» أو «الظمأ» ولا من يروي ظمأه، كما يصرح بذلك فعلاً: «الجوع» و«العطش» المسند أولهما إلى «العشب» (مجلى الوجود الكوني في رؤيا الخصب) والمسند ثانيهما إلى «الحصى» (مجلى الوجود الراحل) في المقولة[2]:

كان حولنا عشب يجوع وحصىً يعطش

وإنه، من ثم، قد جعل يسعى إلى تجاوز معاناته تلك، عن طريق قيامه بأحداث تمثّل إمكانيّة الإتصال أو التواصل مع من يحقّق له التجاوز، كما يوحي بذلك إسناد حدثي: «الطواف» و«الدعاء» إلى «البحر المألوف» في المقولة[3]:

البحر المألوف يطوف ويدعو سفن الشيء الحلو
ليرحلَ فيها

فالبحر المألوف يطوف، معناه الموجود المألوف ـ أي الذي وجوده وجود شائع غير أصيل ـ يتحرّك حركة حرة تُعْلِيْه (أي تعيد صياغته على نحو يجعله موجوداً غير مألوف) تُقَرّ به مما يُعْلِيه، أو يَسْتَنْزِل بها، أو من خلالها، علوّ أناه الممكن، أي يدعو ـ بحركة الطواف تلك ـ علوّ أناه الممكن بالتنزّل، أو بالتجلّي في إمكانيّته هو نفسه، كما يدعو، في الوقت نفسه، سفن الشيء الحلو، بالحضور إليه حتى يتمكن ـ إن هو لم يفلح في استنزال ما يعليه عبر حركة الدعاء الطواف ـ من الرحيل إلى ما يعليه أو إلى ما يحقّق له العلوّ الممكن في رؤيا وجوده الممكن، كبحر غير مألوف ـ عبر إمكانيّة السفن، ونحو هذا إسناد حدث «الصلاة ـ بلا بخور»

---

(1) في إشارة إلى قول أدونيس «الرحيل انتهى والطريق صخرة عاشقة. . ».

(2) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 667.

(3) حداد، مرآة التأسيس القيامة، ص 63.

إلى «أعشاب البرّية» في الجملة[1]:

أعشاب البرّية تصلّي بلا بخور

الذي يقول لنا إن «أعشاب البرية ـ مجالي العلوّ الممكن في رؤيا الخصب» تستنزل علوّ الأنا الممكن، أو تتّصل بالعلوّ الممكن للأنا، ولكن في غياب وسيلة التواصل (محاولة اتصال دون وسيلة تواصل) أي دون بخور (فالبخور رمز إمكانيّة التواصل الممكن مع عالم العلوّ الممكن).

وهو ما يعني قيام عملية الإسناد الفعلي إلى الرمز هنا بدور الإيحاء بما يكون عليه وضع المجلى الرمزي من معاناة، أو من مكايدة لأسباب الحزن من جهة، ولأسباب تجاوز الحزن من جهة ثانية.

هذا ما تقوله هذه الأحداث عن المجلى الرمزي المسندة إليه في سياق غياب المتجلي (قبل لحظة التجلي). أما ما تقوله الأحداث المسندة إلى المجلى الرمزي، في سياق حضور الأنا متجلّياً في إمكانيّته، فيمكن القول، إنه إذا كانْ الإسناد النعتيّ إلى تلك المجالي الرمزيّة قد قال لنا ما يكون عليه وضع تلك المجالي الرمزيّة، في سياق تجلّي علوّ الأنا، وحدّده لنا، من ثمّ، أربع حالات يمكن أن يكون عليها المجلى الرمزي في ذلك السياق، هي:

1 ـ وحالة وجود المجلى الرمزي في اللاّوعي في النوم، أو في الحلم،

2 ـ وحالة وجود المجلى الرمزي في البراءة أو في العُري،

3 ـ وحالة وجود المجلى الرمزي في مقام الخضوع والانكسار،

4 ـ وحالة وجود المجلى الرمزي في الصيرورة والتحوّل،

فإن الأحداث المسندة إلى المجلى الرمزي في هذا السياق، قد جعلت توحي لنا، هي كذلك، بحالات المجلى الرمزي السابقة، ولا شيء غير ذلك لأن الأحداث المسندة إلى المجلى الرمزي، في هذا السياق، لا يخلو إما أن تكون أحداث ولادة ضروريّة، أو أحداث ولادة ممكنة، أو أحداث ولادة خارقة على مثال خالقها الخارق.

---

(1) الخال، «القصيدة الطويلة» الأعمال، ص 285.

وأحداث الولادة الضروريّة، هي الأحداث التي لا تقول لنا عن المجلى الرمزيّ الذي تسند إليه إلا إنّه قد ولد من رحم إمكانيّة علوّ الأنا، أو إنه يمكن أن يولد من رحم تلك الإمكانيّة. أما كيف ولد، أو ما هي الكيفيّة التي عليها يولد من رحم تلك الإمكانيّة، فهذا ما لا تقوله هذه الأحداث. ولذلك فهي أحداث يمكن وصفها بأنها تُسمّي رَحِمَ ولادة المجلى، لا المجلى المولود، ولحظة وجوده، لا ما يكون عليه وجوده. بمعنى أنّها تقول لنا الكيفيّة التي بها يولد المجلى (من أين ومتى يولد) لا الكيفيّة التي عليها يولد المجلى (ما شكله وما دوره). ولذلك فقد طغى في صيغة هذه الأحداث، صيغةٌ فعل «الولادة» ذاته، على نحو ما نرى في إسناد حدث «التوالد ـ في صوت الأنا الصارخ» إلى «الرياح» في الجملة[1]:

أصرخ كي تتوالد في صوتي الرياح

وكذا صيغة الفعل «يخرج من. . .» المتضمّن معنى «يولد من. . .» على نحو ما نرى في إسناد هذا الحدث إلى «الأثير» في الجملة[2]:

من الأجنحة يخرج الأثير

وإلى «الشمس» في الجملة[3]:

شمس تخرج من الحنجره

أو صيغة الفعل «ينبع من. . .» على نحو ما نرى في إسناد هذا الحدث إلى «الماء» في الجملة[4]:

ينبع الماء من بين الأصابع

أو صيغة الفعل «ينهض في. . .» المتضمن معنى «يوجد في. . .» على نحو ما نرى في إسناد هذا الحدث إلى «الغيم» في الجملة[5]:

غيم ينهض في البخار

---

(1) أدونيس «بعد السكوت»، الأعمال، جـ 1، ص 338.
(2) نفسه «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 580.
(3) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 673.
(4) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 593.
(5) أدونيس، «والفضاء ينسج التأويل»، جـ 2، ص 276.

وإلى «الأرض» في الجملة[1]:

أرض تنهض في جسدي

أو صيغة الفعل «يجيء في...» كما نلحظ هذا في إسناد هذا الحدث إلى «المطر» في القول الشعري[2]:

فجأة

يجيء المطر في شهقات تضرب النوافذ

أو صيغة الفعل «تقبل من...» كما في إسناد هذا الحدث إلى «الأمواج» في المقولة[3]:

ثمة أمواج تقبل من شواطئ غير مرئيه

تقول إنها استطالاتي

وقد يعبر عنه بصيغة الفعل «يئن في مكان الولادة... على نحو ما نرى في إسناد هذا الحدث إلى «الأرض» في المقولة[4]:

أرض تئن تحت الحافر والخف يخبط الخاصره

فهذه الأحداث، كما نلاحظ، تُسَمّي رحم ولادة هذه المجالي الرمزية، ولا تُسمّي هذه المجالي المولودة ذاتها، فهي تقول لنا إمكانيّة «توالد رياح الرفض والتجاوز، في رحم صوت الأنا الرافض، أو الصارخ، في المقولة الأولى، و«ولادة» الأثير «هواء الوجود» من رحم إمكانيّة حركة الأنا المتجاوزة (من أجنحة الطيران الحركة) أو من رحم إمكانيّة تجلّي علوّ الأنا في الحركة المتجاوزة في المقولة الثانية، وولادة «شمس» الحرية أو الحقيقة، من حنجرة الأنا أو من رحم صوت الأنا الخارج من الحنجرة في المقولة الثالثة. وولادة «الماء»، ماء الإبداع، من بين أصابع المبدع، أي من رحم إمكانيّة الكتابة اللاّواعية بالأصابع في المقولة الرابعة، و«نهوض» «غيم الرؤيا، من رحم «البخار». المتصاعد من الماء في المقولة الخامسة،

---

(1) نفسه، «فصل المواقف»، جـ 1، ص 587.

(2) أدونيس «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 521.

(3) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 622.

(4) حداد، «أحفاد الأرض»، يمشي مخفوراً «بالوعول»، ص 91.

و«نهوض» أرض اللغة الإبداعيّة، من رحم عالم جسد المبدع في المقولة السادسة، أو في رحم حركة المبدع المتجاوزة أو المولّدة إمكانيّة الأرض في المقولة الأخيرة، وولادة «المطر» مجلى الوجود الممكن، في الخضب، من رحم الصوت الثائر للأنا، شهقات الأنا في المقولة السابعة.

وإذا كانت هذه الأحداث قد جعلت تقول لنا حالة الوجود الأوّلي، أو السلبي للمجلى الرمزي: حالة المجلى الرمزي، ولمّا يزل في رحم الولادة، أي قبل أن تكتمل ولادته الأوّليّة، أو قبل أن يصبح مولوداً ذا هويّة نعرفه بها أو نميّزه عن غيره من خلالها، أي وهو ما يزال في طور الاستجابة لإرادة الخلق، أو في طور الخضوع القهري لمشيئة خالقه (الأنا) المتجلّي علوّه في رؤيا إمكانيّة خلقه له، أو إيجاده إياه ـ فإن أحداث الولادة الممكنة الثانية التي سنراها قد جعلت تقول لنا حالة الوجود الممكن، أو الإيجابي للمجلى الرمزي: حالة المجلى الرمزي، وقد اكتملت ولادته الأوليّة، أو وقد أصبح موجوداً له وجوده الخاص والفاعل في سياق تجلّي علوّ الأنا، أي وقد صار في طور الاستجابة لغاية الخلق، أو في طور التنفيذ الطوعي، أو الإرادي لغاية الخالق المنوطة بمن خلق، أي وقد صار:

- **في مقام «العبودية» و«الانكسار»**: إنكسار المجلى العابد في حضرة خالقه المتجلّي علوّه في رؤيا عبادة مخلوقاته له، وانكسارها بين يديه، تقرّباً منه، وزلفى إليه. أي في رؤيا الموجود «الماء» ـ المنبثق من بين أصابع موجده الرائي[1] ـ وقد أصبح «يصلّي له» في المقولة[2]:

سترى الأشياء المألوفة في غير أوانها

وترى الماء يصلّي

و«أفق» الرؤيا، وقد «خرّ على قدميْ رائيه، عابداً له، أو «متضرّعاً إليه»، في المقولة[3]:

---

(1) في إشارة إلى قول أدونيس السابق «ينبع الماء بين الأصابع»، أنظر ص 271 من هذا البحث.

(2) حداد، «الوطن يقرأ نار الأطفال»، القيامة، ص 67.

(3) نفسه، «في التراب»، القيامة، ص 16، 17.

فرأيت الأفق الرّخو يخرّ على قدميّ يصلي

يركع

يتضرّع

و«الحصى» وقد أخذ «يسبح، بحمده، في يديْه» في المقولة[1]:

وقلت:

كيف تسبّح الحصى في اليدين

و«الحقول» وقد جعلت «تتبرّك» بثياب ملائكته المسبّحة بقدسه في البيت[2]:

إنّها الحقول تتبرّك بثياب الملائكة

- **أو في مقام «العبودية والطاعة»**: طاعة المخلوق العابد لخالقه المتجلّي علوّه في رؤيا طاعته لهن، أي في رؤيا «الشمس» ـ المولودة في رحم صوته[3] ـ وقد أخذت «تحرسه» في المقولة[4]:

كانت الشمس تحرسني ولي دورة الفلك

و«الماء» وقد جعل «يحتفي به» و«يفتح له أبواب قلبه» في المقولة[5]:

فاحتفل الماء وشرّع لي أبواب القلب

و«الغصن» وقد «مدّ الأقداح إليه» في الجملة[6]:

مدّ الغصن الأقداح إليّ

و«الفجر» وقد أخذ «يفتح له شباك عينيه» في الجملة[7]:

لمن يفتح الفجر شباك عينيّ

---

(1) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال، جـ 2، ص 593.

(2) نفسه، ص 664.

(3) في إشارة إلى مقولته السابقة ص 275.

(4) نفسه، جـ 2، ص 607.

(5) حداد، «في الماء»، القيامة، ص 21.

(6) حداد، دخول ثان، القيامة، ص 29.

(7) أدونيس، «المخاض»، الأعمال، جـ 1، ص 78.

و«السماء» وقد أصبحت «تحمل جراراً لا ترويه» في البيت[1]:

السماء تحمل الجرار لا ترويني

- أو «**في مقام** «**العبودية والتودُّد**»: تودّد المخلوق المحب لخالقه المحبوب، أو المتجلّي علوّه في رؤيا ما يرضيه من مخلوقاته المحبة له: في رؤيا «السنابل» وقد اتّشحت «بالذهب» تزيناً لرائيها ـ خالقها المحبوب في البيت[2]:

السنابل تتّشح بالذهب جمالها يملأ العينين

و«الأفق» وقد أخذ «يكتحل بغبار قدميه» في الجملة[3]:

يكتحل الأفق بغبار قدميه

و«السهل» وقد جعل «يكتسي بأوراقه» في الجملة[4]:

سهل يكتسي بأوراقي

و«الحصى» وقد «اغتسل وتهيأ لاستقباله» في العبارة[5]:

كل حصاة اغتسلت وتهيأت

و«الحجر» وقد أخذ «يغتسل بصوته» في العبارة[6]:

حجر يغتسل بصوتي

و«الماء» وقد «مال عليه» و«حطّ يديْه على كتفيه» في الأبيات[7]:

فمال عليّ الماء وقال
غسلت القلب هو الفردوس يقول
وكدت أتيه
الماء يحط يديه على كتفيه

---

(1) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 664.
(2) الخال، «الحصاد»، الأعمال، ص 303.
(3) أدونيس، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 83.
(4) نفسه، «مزمور»، الأعمال، جـ 1، ص 327.
(5) نفسه، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال، جـ 2، ص 678.
(6) نفسه «مزمور»، الأعمال، جـ 1، ص 327.
(7) حداد، «في الماء»، القيامة، ص 22.

و«البحر» وقد حضر «يقبّله» في الجملة[1]:

جاء البحر وقبّلني

و«ريش الكشف» وقد أخذ «يغريه» في المقولة[2]:

ريش الكشف الشامخ يغريني

و«الأرض» المنوجدة، في جسده، وقد جعلت تغريه بحركتها الفاتنة له، أي وقد أخذت «تومئ» له، و«تنحني» بين يديه، راجيةً منه أن يعيد خلقها من جديد، المقولة[3]:

أرض تعرض نفسها عليّ
تنهض في جسدي، تومئ وتنحني
أجعلها مسطحة دون أطراف
كي لا يعود المسافر
ولا يهتدي

أو وقد أخذت «تعرّي مفاتنها» أو «موضع الفتنة» منها، له، كما يوحي بذلك حدث «فتح الأزرار» المسند إليها، أي إلى الأرض، في الأبيات[4]:

فكّت الأرض أزرارها
هطل ماء لا
أخذت غصن زيتون
ورسمت على التراب وردة أحشائي

وإلى «الشمس» في العبارة[5]:

تفتح الشمس أزارها

وكذا إسناد حدث «سحب الخرقة الملصوقة في اللحم» إلى «الأرض»

---

(1) نفسه، «مرآة التأسيس»، القيامة، ص 61.
(2) نفسه، «مرآة الجسد»، القيامة، ص 46.
(3) أدونيس، «فصل المواقف»، الأعمال، جـ 1، ص 587.
(4) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 656.
(5) نفسه، «أول الريح»، الأعمال، جـ 2، ص 474.

أيضاً في العبارة[1]:

أرض تسحب خرقتها الملصوقة في اللحم

وفي رؤيا «الشمس» وقد أضحت مخلوقة تغري خالقها ـ رائيها بشكلها الساحر، أي بضفائر «شعرها المتموّج في نافذة رؤياه» في العبارة[2]:

في النافذة تتموّج ضفائر الشمس

أو «بجلوسها أميرة في بهو أفق رؤياه التجاوزية» في البيت[3]:

تجلس الشمس أميرة في بهو الأفق يتوافد إليها الأصدقاء

وفي رؤيا «الشجرة» وقد أخذ جذعها «ينفتح أمامه كالحوض» في البيت[4]:

سمعت حنين شجرة يرتعش جذعها أمامي كالحوض

و«ظلام الرؤيا» وقد أخذ «ينوجد على نحو يغريه» في المقولة[5]:

· ها هو الظلام
تَرَهَّل تنفتق خواصره

- **أو في مقام العبودية والفناء**: فناء المخلوق الخاضع في حضرة خالقه المتجلّي علوّه في رؤيا فناء مخلوقاته، «فناءً يضمحلّ فيه رسمها» وتذهب معه شخصيّتها، على نحو ما نرى في (رؤيا) «الأفق» وقد «انكسر كدورق الخمر» في حضرة علوّ خالقه ـ رائيه، في المقولة[6]:

الأفق ينكسر أمامه كدورق الخمر

وفي رؤيا «السماء» وهي ما تزال «تذبل على كتفيه» في المقولة[7]:

ماذا أفعل لهذه السماء التي تذبل على كتفيّ

---

(1) حداد، «مخلوقات الماء»، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 60.
(2) أدونيس «احتفاء بالنهار والليل»، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 16.
(3) نفسه، «احتفاء بأبي تمام»، احتفاء بالأشياء الواضحة، ص 73.
(4) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 698.
(5) نفسه، جـ 2، ص 520.
(6) نفسه، جـ 2، ص 538.
(7) نفسه، «الاحتفاء بالعزلة»، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 31.

- **أو في مقام العبودية والتلقي**: تلقي المخلوق الخاضع (الوحي) عن خالقه المتجلي علوّه في رؤيا مخلوقاته، وهي «تصغي إليه» أو وهي «تتلقّى عنه» كما هو حال «الشجر الذي لا يزال يصغي إلى زفيره» في المقولة[1]:

عرفت أشجاراً لا تزال تصغي إلى زفيره

و«الحصى» الذي له «أذنان تصغيان إليه» في المقولة[2]:

ولكل حصاة أذنان تصغيان إليّ.

وإذا كانت هذه الأحداث قد جعلت توحي لنا بحالة المجلى الرمزي وهو ما يزال في مقام الحاجة إلى المتجلي، أي في مقام «العبودية والذلّ» أو في مقام الخضوع والتوسل: توسل المجلى المخلوق إلى خالقه المتجلي علوّه في رؤيا عبوديته له، بأن يعيد خلقه من جديد، أو بأن يتماهى به من جديد، على نحو يحقّق له الوجود على مثاله ـ فإن أحداث الولادة الأخيرة، قد جعلت توحي لنا بحالة مجلى العلوّ وقد تحقّقت له هذه الغاية، أي وقد صار في مقام «العلوّ» أو في مقام «الخالق»: مخلوقاً على مثال خالقه (الأنا) المتجلي علوّه ـ في هذه الحالة ـ في رؤيا مخلوقاته، وقد صارت كذلك، مخلوقة على مثاله، حالّةً محلّه، وقائلة قوله. ولذلك تغدو الأحداث المسندة إلى هذه المخلوقات، في هذا السياق، أحداثاً مسندةً، في الأساس، إلى خالقها المتجلّي، لأنها في هذه الحالة، ما عادت تقول لنا وضع هذه المخلوقات في سياق علاقتها الخضوعيّة بخالقها المتجلى علوّه في رؤيا خضوعها له، بل أصبحت تقول لنا وضع هذه المخلوقات، وقد صارت حالَةً محلّ خالقها المتجلي علوّه في رؤياها وهي على هذه الحال. أي وقد صارت حالة محله وقائلة قوله: قوله عن نفسه وما تكونه حيناً، وقوله عنها هي نفسها وما تكونه حيناً آخر، ولذلك فقد أضحت هذه الأحداث، تقول لنا وضع هذه المخلوقاتُ الرمزية وقد صارت مستلبةً بقول الوضع الجاهز، لعلوّ خالقها الجاهز، أي وقد تحوّلت هذه العناصر، في سياق هذا القول الجاهز، إلى مجرد «أدوات» للقول، يقول لنا الشاعر من خلالها ما يكون عليه

(1) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 514.

(2) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 623.

وجوده، ووجود عالم وجوده (إمكانيّة وجوده) في التجربة، بوجه عام، وهو ما يعني تحوّل الإسناد، في هذا السياق، من إسناد كان ينهض على أساس قول ما أكونه (أنا القائل المتجلي) في سياق علاقتي بما يكونه (هو المقول عنه الرمزي المسند إليه) أي على أساس قول العلاقة بين الأنا والمسند اليه الرمزي في سياق قول الأنا عن المسند إليه الرمزي إنه مخلوق من مخلوقاته، ولذلك فهو مستحق عبادته، خضوعه له، قيامه بحدث، الخضوع المسند إليه، إلى إسناد أصبح فيما بعد ينهض على أساس قول ما أكونه الآن، في سياق علاقتي بما كُنتُه قبل الآن، أي على أساس قول الأنا، عن نفسها في التجربة ـ عبر الرمز ـ إنها في التجربة قادرة على التحوّل والصيرورة، وإنها من ثم قادرة على تجاوز ما كانته قبل الآن خارج تجربة القول، إلى ما تكونه الآن في تجربة القول. ولذلك يصبح ما تقول الأنا عن المسند اليه الرمزي، في هذا السياق، قولاً عن الأنا نفسها وما يكونه وضعها في سياق تجربة القول بشكل عام، ولكن بطريقة غير مباشرة. ومن هنا فالقول، في التجربة، عن «البحر» مثلاً، إنّ «البحر يغادر كل سواحله... الخ» في المقولة[1]:

رأيت البحر يغادر كل سواحله ويؤسس شطآناً

في شرفات الجوع

هو، في الأساس، قول عن الموجود المتجلّي (الشاعر) في التجربة إنه يتحوّل في سياق التجربة الرؤيا، إنه يرحل أو يفارق ـ مفارقةً كليةً ـ ما كان عليه قبل الآن، إلى ما يكون عليه الآن، إنه يتجاوز حدود كل وجوداته السابقة، أو كل شرائط تلك الوجودات، إلى حالة من الوجود غير المشروط، أو المتعالي على كل شرط، المتجاوز لكل حدّ، لأنه الوجود المؤسِّس شَرْطَه (شطآنه) في «شرفات الجوع» حيث إمكانيّة تجاوز كل شرط للقول، إلا شرط قول الوجود ذاته، وما يكونه ذلك الوجود في لحظة القول ـ الجوع ذاته. ونحو هذا القول عن «البحر» أيضاً، إن «البحر يهدهد رمل الشاطئ» في المقولة[2]:

---

(1) حداد، «مرآة التأسيس»، القيامة، ص 62.

(2) نفسه، ص 60.

رأيت البحر يهدهد رمل الشاطئ

ينسله يصيغ شرائطه

وإن «أمواجه» تتكئ على «وسادة الشاطئ» في البيت[1]:

الشاطئ وسادة يتكئ عليها الموج

وإنّه أي البحر، «يبسط يديه لا يصل» في المقولة[2]:

البحر يبسط يديه لا يصل

وإنه «يحنو على الأرض» في البيت[3]:

هنا فسحة البحر يحنو على الأرض

الذي يعني، في الأساس، القول، في البيت الأول، إن الموجود الشاعر المتجاوز في التجربة، يخلق وجوده، ويخلق، يخلقه وُجَوْدَه شَرْطَ وجوده، إنه يَصِيْر ويُصَيِّر أو يحوّل وجوده ويحوِّل (بحركته) حدود وجوده ـ حركته، (يهدهد رمل الشاطئ) يُنِيْمُ موجودات الشاطئ ـ الحد، حدّ وجود الأنا القامع إمكانيّة الحركة المتجاوزة للحد، يخلق إمكانيّة تلك الموجودات القمعية (الرمل رمز العدم والموت) أو إمكانيّة تجاوز تلك الموجودات، بأن يعيد صياغتها على نحو يحقّق إمكانيتها (يصيغها شرائط. . الخ) ويحقق، من ثم، إمكانيّة تجاوزها. وهي إمكانيّة أوحى بها تحوّل الشاطئ في البيت التالي، إلى «وسادة يتكئ عليها موج البحر».

أما القول، إن «البحر يبسط يديه لا يصل» في البيت الثالث، فهو قول عن الموجود الشاعر أيضاً، إنه في التجربة يحقق وجوده الممكن (يحقّق سيطرته على العالم إلى حيث تمتدّ قدرته (يده) على السيطرة) أو إنه يكشف وجوده الممكن (المتاح) عبر إمكانيّة الكشف المكنة (عبر إمكانيّة اليد ـ رمز القدرة على الفعل وأداته ـ غير الواصلة) ولذلك فهو قول يتضمّن، بالضرورة، القول عن الموجود الشاعر، إنه في التجربة يكشف عن وجوده الناقص (غير الواصل) والباحث عن إمكانيّة كمال (وصول).

(1) أدونيس، احتفاءً بالأشياء الواضحة. . .، ص41.
(2) أدونيس «مفرد بصيغة الجمع»، جـ 2، ص 664.
(3) حداد، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 85.

وأما القول، إن «البحر يحنو على الأرض» في البيت الأخير، فهو قول عن الموجود الشاعر، إنه يحنو على اللغة الشعرية، يتماهى بها ليحقّق لها الوجود الممكن ولنفسه كذلك.

ونحو هذا أيضاً، القول عن «المطر» إنه «يضاجع الأرض» في البيت[1]:

اصْعَدْ واشْهَدْ للمطر كيف يضاجع الأرض

الذي يعني القول، إن الموجود الخالق، في التجربة، «يضاجع اللغة» إمكانيّة الخلق، يتماهى بإمكانيّة وجوده (أرض اللغة) ليخلق وجوده، ووجود تلك الإمكانيّة (اللغة)، ووجوده العالم الممكن، عبر تلك الإمكانيّة.

والقول عن «الشجر» مثلاً، إن «الشجر يهجر الصمت...» في المقولة[2]:

الأشجار تهجر الصمت وتبكي إلهها القديم

وإن «الشجر يرقص» في الجملة[3]:

يرقص الشجر

و«إن الشجر ينام» في الجملة[4]:

الشجر ينام

الذي يعني، القول أيضاً، إن الوجود، في التجربة، يتحقّق، أو إن إمكانات الوجود في التجربة (ويشمل هنا وجود الشاعر والموجود الرمز) يتحوّل، أو «يصيِّر» أو «يتجاوز»؛ يتجاوز حالة «اللاّوجود في الصمت»، عدم المشاركة للأنا في الكلام (توقف الكلام) إلى حالة الوجود في الكلام وحالة الوجود في السكون (توقف الحركة) إلى حالة الوجود في الحركة الجذلى في الفرح (في الرقص)، وحالة الوجود الواقعي، أو الضروري، خارج الحلم (في اليقظة) إلى حالة الوجود المفارق، في الحلم، أو (في النوم).

---

(1) أدونيس، جـ 2، ص 7.

(2) الخال «للمعروق وحدها أن تنطق»، الأعمال، ص 281.

(3) نفسه، «العمر»، الأعمال، ص 321.

(4) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 623.

ونحو هذا أيضاً القول عن «السماء» «إن السماء تلبس الرماد» في الجملة[1]:

كانت السماء تلبس الرماد

الذي يعني القول إن «إمكانات التجاوز» في التجربة كانت في حالة «عُرْي» أي في حالة وجود يحقق الوجود الممكن للأنا في التجاوز، لأن لبس الرماد، يعني لبس العدم، ولبس العدم، يعني الوجود في حالة «العُرْي» و«البراءة» والوجود في حالة العري والبراءة يعني الوجود في حال الإمكانيّة. والقول عن «الليل» إنه «يُعرِّي عشيقاته...» في المقولة[2]:

الليل يعرّي عشيقاته
يتصوّف، يتّحد بأصغر أجزائه

الذي يعني، في الأساس، القول، إن الموجود الرائي - الحالم، في التجربة، يعرّي إمكانات رؤياه حلمه - في التجربة (عناصر تجربته، بما في ذلك عنصر اللغة والرمز) يكتشف وجودها الممكن، ليتماهى بها وقد صارت في حال من الوجود الممكن، أي في حال العري والبراءة من كل محمولاتها السابقة.

والقول عن «الأفق» إنّه «يتهجّى الحدود الخفيّة» في العبارة[3]:

أفق
يتهجّى الحدود الخفيّة

الذي يعني القول، إن الموجود المبدع، في التجربة، يكتشف الحدود الخفيّة (النظام الخفي) للإبداع، ليكشف عن وجوده الممكن، عبر ذلك، أي عبر ما يكشف. وكذا القول عن «السهل» إنه «يتسلق الجبل» وعن «الجبل» إنّه «يرتفع إلى البحر» في المقولة[4]:

السهل يتسلّق الجبل، والجبل يرتفع إلى البحر

---

(1) نفسه، جـ 2، ص 655.
(2) نفسه، الأعمال، جـ 2، ص 612.
(3) نفسه، «أول الاجتياح»، الأعمال، جـ 2، ص 493.
(4) الخال، «للعروق وحدها أن تنطق»، الأعمال، ص 281.

الذي يعني القول، إن الموجود الشاعر وموجوداته، في التجربة، يتحوّل أو يصير من حالة الوجود المعقول أو المنطقي في الواقع، إلى حالة من الوجود اللاّمعقول، أو اللاّمنطقي، فيما فوق الواقع (في المستحيل).

أما قول الأنا عن «الريح»، رمز الرفض والتجاوز الخالق، إنها مثلاً، «تكتب الأفق» في العبارة[1]:

أعنده الرياح التي تكتب الأفق

أو «تجر الأفق» في العبارة[2]:

يرى إلى الريح تجرّ الأفق

أو «تنمنم التراب» في العبارة[3]:

ريح تنمنم التراب

أو «تمزّق النوافذ» في الجملة[4]:

الريح تمزّق النوافذ

فلا يعود أن يكون قولاً للأنا عن وجودها الرافض، أو المتجاوز، إنه «يُصَيِّر» و«يخلق» في التجربة، يُصَيِّر ويخلق إمكانات الوجود «الأفق» أفق الرؤيا، ويُصَيّر ويخلق «التراب»، تراب الكينونة والخلق في الرؤيا، يعيد تشكيله على نحو يجعله تراباً ممكناً للخلق. ويخلق ويصيّر «النوافذ» نوافذ الرؤيا يفتحها، ليحقّق الوجود الممكن، في رؤيا العالم الممكن من خلالها، ويُصَيِّر ويخلق، من ثم، كل إمكانات الوجود المتعلّق بها فعل «الخلق» أو «التّصْيير» المسند إلى «الريح» في هذا السياق.

هذا، وإذا كانت هذه الأحداث المسندة إلى المجلى الرمزي، في هذا السياق (أي في سياق تجلّي علوّ الأنا بشكل عام) قد أوحت لنا بالحالة المحدّدة، والجاهزة للمجلى الرمزي، في السياق المحدّد والجاهز لتجلّي علوّ الأنا:

---

(1) أدونيس، «فصل الحجر»، الأعمال، جـ 1، ص 668.

(2) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 563.

(3) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 536.

(4) الخال، «العشاء الأخير»، الأعمال، ص 279.

- حالة المجلى الرمزي مخلوقاً بإمكانيّة تجلّي الأنا، أي بإمكانيّة قول الأنا المتجاوز (إمكانيّة الصوت ← الحركة = الكتابة) المتضمّنة حالة وجود المجلى مقموعاً في رحم القمع، أي في رحم الإمكانيّة المحدّدة للإيجاد ـ التجلي في الحالة الأولى.
- وحالة المجلى الرمزي خالقاً إمكانيّة علوّ الأنا المتجلّي، إمكانيّة رؤيا المتجلّي نَفْسَه، وقد صار في مقام من يستحق العبادة (إلهاً) أو في مقام من يعبد أصلاً، المتضمّنة حالة وجود المجلى مقموعاً في مقام القمع، أي في مقام العبوديّة والخضوع لعلوّ خالقه المتجلّي، في الحالة الثانية.
- وحالة المجلى لا خالقاً ولا مخلوقاً، المتضمّنة حالة وجود المجلى الرمزي مستلباً بقول المتجلّي الجاهز لما يكونه وضع علوّه الجاهز في الحالة الثالثة ـ أقول إذا كانت هذه الأحداث قد أوحت لنا بالحالة المحدّدة الجاهزة في السياق المحدّد الجاهز على هذا النحو، فإن أحداثاً أخرى كثيرة، تم إسنادها إلى المجلى الرمزي ولكن لا لتقول الحالة المحدّدة في السياق المحدّد، بل لقول لنا الوضعيّة المحدّدة في السياق المحدد عبر إمكانيّة القول المحددة، وهو ما يعني تحوّل الإسناد في هذا السياق من إسناد كان يستهدف فيما مضى قول ما يكونه الوضعُ الجاهز للعلوّ عن طريق قول ما تكون علاقة التعالي الجاهزة بالرمز، إلى إسناد أصبح يستهدف قول ما يكونه الوضع الجاهز للعلوّ، عن طريق قول ما يكونه الوضع الجاهز للرمز، ومن ثم عن طريق الإسناد الجاهز إلى الرمز؛ الإسناد الذي يهدف إلى تقرير ما يكونه وضع الوجود في التجربة، عبر القول لما يكونه وضع الموجود الرمزي في التجربة. ومن ثم الإسناد إلى الرمز الذي يهدف إلى:
- **حصر الإمكانيّة**، حصر إمكانيّة التكشف الذاتي، في التجربة، في حالة واحدة هي حالة «العريْ» كما يصرّح بذلك قول أدونيس عن «البحر»[1]:

لا يعرف البحر أن يرقص أو أن ينام إلا عاريا

وحصر إمكانيّة القول، في التجربة، في مقول عنه محدّد، هو قول

(1) أدونيس، «احتفاء بالأشياء»، احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 34.

«الوجود نفسه» المعبر عنه بـ «قول كل شيء» في قول أدونيس[1]:

لا يصرخ الغيم، لا يتكلّم، ولكنه يقول كل شيء

وبـ «قول الشمس نفسها» في البيت[2]:

لا تقول الشمس نعم، لا تقول لا، تقول نفسها

وحصر إمكانيّة الفعل في العالم؛ فعل الإعدام والتجاوز، في فاعل واحد، هو «الريح» في المقولة[3]:

الدخان زرع لا يقدر أن يحصده إلاّ منجل الريح

وحصر مجال إمكانيّة فعل الإعدام والتجاوز في مُعْدَم واحد، هو «الرماد ـ العدم» كما تصرح بذلك المقولة[4]:

لا تحصد الريح غير الرماد، وتعمل كأنّها لا تعرف غير الرماد

ـ **أو إلى «شرح العلّة أو الخلفيّة»**: شرح علة الحدث المسند إلى الرمز يجعله في سياق الإسناد، علّةً لحدث آخر، يتم إسناده إلى الرمز نفسه، فهو يقول لنا عن المسند إليه الرمزي إنه مثلاً يفعل كذا . . . لكي يفعل كذا . . . أو لكي يحقّق لنفسه الوجود في كذا . يعني أنه يُسَمِّي حدث «الإيجاد»، حدث «التحوّل والصيرورة، ليُسَمِّي حدث «الوجود» أو ليقول لنا كيف يتحقّق وجوده في التجربة، فهو يقول لنا عن «اللّيل» مثلاً ، إنّه «**يغمض عينيْه لكي يقدر أن يرى**»[5] وعن «الماء» إنه «**يفارق نبعه ليرى الغسق**»[6] وعن «الريح» إنها «**تهرب كي تحضن الأرض**»[7] وعن «النهار» إنه يكسر مراياه «**على عتبة المساء لكي يقدر أن ينام**»[8] ـ ليقول لنا، من ثم، عن الموجود الشاعر الرائي، المتحوّل المتجاوز، إنه، في التجربة،

(1) نفسه، ص 36.

(2) نفسه، احتفاءً بالواقع، ص 63.

(3) «نفسه، «احتفاء بالريح والشجر»، ص 23.

(4) نفسه، ص 20.

(5) أدونيس نفسه، احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، ص 66.

(6) نفسه، «إسماعيل»، كتاب الحصار، ص 233.

(7) نفسه «شطح»، كتاب الحصار، ص 208.

(8) نفسه، «احتفاءً بالنهار والليل»، «احتفاءً بالأشياء»، ص 15.

يتحوّل عن إمكانيّة الرؤية المباشرة بالعين، إلى إمكانيّة الرؤيا في الحلم، وعن عالم الوضوح (وفي نهار الرؤية، أو في مرايا النهار) إلى عالم الغموض (في غسق الرؤيا) وعن عالم الفراغ من المحبوبة اللغة ـ الأرض، إلى عالم الامتلاء بالمحبوبة اللّغة، حيث احتضان المحبوبة، أو التحقّق معها عبر إمكانيّة المحبوبة اللغة، في التجربة.

- أو إلى «**التقرير**»:

- تقرير ما تكون وظيفة الموجود الرمزي/ الوجود المرموز له، في التجربة عموماً. ما تكونه وظيفة الشمس/ الحرية مثلاً إزاء وجودها ـ ضوئها الذي ما تفتأ تكرّره، دون أن تُبْلِيَه، كما يجهر بذلك قول أدونيس[1]:

تكرّر الشمس ضوءها وهو دائماً جديد

وما تكونه وظيفة الشمس / الحرية، إزاء الوجود الممكن (الصباح) الذي تحقّقه للموجود الشاعر، في كل تجربة تحقق ممكنة كما يقرّر المقولة[2]:

كل يوم تلد الشمس طفلاً تسميه الصباح ولكنه لا يعمّر إلا قليلاً

وما تكونه وظيفتها إزاء «وجودنا» نحن الذي نعانقها، أو نتماهى بها في تجاربنا. كما تصرّح بذلك المقولة[3]:

تغمرنا الشمس بنورها دون أن تأبه لنا، عناقها الدائم وداعم دائم

والمقولة[4]:

تسبقنا الشمس دون أن تتحرّك

وما تكونه وظيفتها إزاء مادة الوجود (كاللغة مثلاً) في التجربة عموماً، كما يصرّح بذلك المقولة[5]:

---

(1) نفسه، «احتفاء بالأشياء»، ص 40.

(2) نفسه، «احتفاءً بالأشياء»، ص 16.

(3) نفسه، «احتفاءً بلعب الحياة والموت»، ص 48.

(4) نفسه، «احتفاءً بالأشياء»، ص 41.

(5) نفسه، «احتفاءً بأبي تمام»، ص 78.

الشمس تغسل جسد المادة في الخفاء

وما تكونه وظيفة كل من «الشمس» و«الفجر» إزاء تحقيق الوجود الممكن في الحالة أو الوقت، كما يقرّر ذلك المقولة[1]:

بصخب يتقدّم الفجر يداه تفتحان كتاب الوقت والشمس تقلّب صفحاته

وما تكونه وظيفة «اللونين»، «الأسود» و«الأبيض» إزاء المكان أيضاً في المقولة[2]:

الأبيض يفتح قميص المكان والسواد يزرّره

وما تكونه وظيفة كل من «الليل» و«النهار» إزاء «الأرض» في المقولة[3]:

الليل يزرّر قميص الأرض والنهار يعرّيها

وما تكونه وظيفة «ظلام الليل» أو «اللّيل» إزاء «ثياب النهار» في البيت[4]:

أحلام الليل خيوط تنسج بها ثياب النهار

أو «بالضوء» في البيت[5]:

الضوء ثوب يحدث أحياناً أن ينسجه الليل

وما تكونه وظيفة «البحر» إزاء «الأرض» أو إزاء «الصحراء» في المقولة[6]:

البحر أشهى رجل في أحضان الصحراء، الصحراء أشهى امرأة في أحضان البحر

(1) نفسه، «احتفاءً بالنهار والليل»، ص 15.
(2) نفسه، «احتفاءً بلعب الحياة»، ص 49.
(3) نفسه، «احتفاءً بالنهار والليل»، ص 16.
(4) نفسه، ص 18.
(5) نفسه.
(6) نفسه، «احتفاءً بالواقع»، ص 63.

ووظيفة «اللجّ» لج الوجود، إزاء «شواطئ» عالم الوجود، في المقولة[1]:

اللجّ يزحزح الشواطئ

ووظيفة «سفن الرحيل في الزمن» (سفن أيام الأنا) إزاء «شواطئ عالم الرحيل» في المقولة[2]:

إن لأيامي سفناً تنقل الشواطئ

ووظيفة «الريح» إزاء «صوت الأنا» في المقولة[3]:

من أغصان هذه الشجرة يخرج صوت للريح أن تنقله وليس لها أن تعرفه

وإزاء الوجود بشكل عام، في المقولة[4]:

الريح تعلم الصمت مع أنها لا تتوقف عن الكلام

وإزاء «فضاء التجاوز» الذي «تبقيه في يقظة دائمة» في المقولة[5]:

خطوات الريح أجراس تبقي الفضاء في يقظة دائمة

وإزاء إمكانيّة «الشجر» «تقلّب الأشجار ـ الكتب» في المقولة[6]:

الأشجار كتب تقلّبها الريح

- أو تقرير ما تكونه هويّة الموجود الرمزي / الوجود المرموز له، في سياق تجربة القول عموماً، المتضمّن تحديد ما تكونه إمكانيّة الرمز (الرمزية) في سياق الترميز للوضع الجاهز عموماً. ولذلك فقد أخذت عملية الإسناد إلى الرمز، في هذا السياق، شكل الحكم الجاهز والنهائي على الرمز بما يمثل جوهر هويته الرمزية (شكل الإخبار عنه بالاسم) وعلى نحو تحوّل معه القول عن الرمز، في هذا السياق، ليأخذ شكل المقولات الجاهزة،

(1) نفسه، أبجدية ثانية، ص 42.
(2) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 582.
(3) نفسه، «احتفاءً بأبي تمام»، احتفاءً بالأشياء، ص 74.
(4) أدونيس، «احتفاءً بالريح والشجر»، احتفاءً بالأشياء الواضحة، ص 22.
(5) نفسه، ص 23.
(6) نفسه، ص 23.

أو شكل التحديدات الصارمة التي استهدفت تحديد إمكانية الرمز بأخص خصائصه الرمزيّة. ويمكننا رؤية ذلك من خلال عرضنا لمجموعة من المقولات الجاهزة التي استهدفت تحديد الإمكانيّة الرمزيّة لـ «الريح» مثلاً بالقول عن «الريح»:

ـ الريح هي اللغة الدارجة في الطبيعة[1].

ـ والريح الكلام المختلط الذي يوشوشه الصمت الكوني[2].

ـ والريح زفير الفضاء، الريح رقص، والأشياء كلها حلبات للرقص[3].

ـ والريح المرفأ الوحيد المتحرّك أبداً في اتجاه المجهول[4].

وتحديد الإمكانيّة الرمزية لـ «البحر» و«الموج» و«الزّبد» بالقول عن «البحر»:

ـ «**البحر غابة ترقص**»[5]

وعن «الموج»: «**الموج قيثارة أوتاره الشواطئ**[6]».

وعن «الزّبد»: «**الزّبد كتابة الموج والشواطئ الورق**»[7].

وتحديد الإمكانيّة الرمزية لـ «الغيم» و«المطر» و«الماء» بالقول عن «الغيم»:

«**الغيم غابة تزحف**»[8]

و«**الغيم كتاب يكتبه الماء لقارئ واحد: الأرض**»[9]

---

(1) نفسه، ص 21.

(2) نفسه، ص 22.

(3) نفسه، ص 22.

(4) نفسه، ص 24.

(5) نفسه، «احتفاء بالأشياء الواضحة»، ص 39.

(6) نفسه، ص 39.

(7) نفسه، ص 40.

(8) أدونيس، نفسه، احتفاء بالأشياء. . .، ص 39.

(9) نفسه، ص 39.

و«**الغيم كتب تمزّقها الريح**»[1]

و«**الغيم لباس لا يقدر أن يلبسه أي جسم**»[2]

وعن «المطر»: «**المطر عكاز الهواء، الهواء أرجوحة المطر**»[3]

وعن «الماء»: «**الماء طفولة الغيم**»[4]

و«**الماء عاشق أبديّ**»[5]

وتحديد الإمكانيّة الرمزيّة لـ «الدخان» بالقول عنه:

و«**الدخان غيوم، للغيوم شكل الرؤوس**»[6] و«**الدخان زفير البشر**»[7]

وتحديد الإمكانيّة الرمزية لـ «الفضاء» و«السماء» و«النجوم» بالقول عن «الفضاء»:

«**الفضاء بحر سابح موجه الهواء**»[8]

و«**الفضاء مدى يتضاءل، نافذة تتناءى، والنهار خيوط تتقطّع في رئتي، وترفو المساء**»[9]

وعن «السماء»: «**السماء قيثارة الليل والنجوم أوتارها المتقطّعة**»[10]

و«**السماء قبعة تتسع لكل الرؤوس**»[11]

وعن «النجوم»: «**النجوم أبجدية تكتب الفضاء**»[12]

---

(1) نفسه، «احتفاءً بالريح والشجر»، ص 21.

(2) نفسه، «احتفاءً بالأشياء الواضحة»، ص 42.

(3) نفسه، ص 41.

(4) نفسه، ص 41.

(5) نفسه، «ضوء الشمعة»، كتاب الحصار، ص 60.

(6) نفسه، «احتفاءً ببيروت»، احتفاءً بالأشياء. . .، ص 101.

(7) نفسه، «صحراء»، كتاب الحصار، ص 29.

(8) نفسه، «احتفاءً بالريح والشجر»، احتفاء بالأشياء الواضحة، ص 21.

(9) نفسه، «صحراء» كتاب الحصار، ص 69.

(10) نفسه، «احتفاءً بالعزلة»، احتفاءً بالأشياء، ص 29.

(11) نفسه، «احتفاءً بالأشياء الواضحة»، احتفاء بالأشياء، ص 35.

(12) نفسه، ص 40.

وتحديد الإمكانيّة الرمزيّة لـ «الكتابة» و«القصيدة» و«الصورة» و«الكلمات» بالقول عن «الكتابة»:

«الكتابة هي تنشّق الهواء الذي هو الموت، وهي هذا التنفس المتكرّر الذي لا يهدأ»[1].

وعن «القصيدة»: **«القصيدة جنّة، لكنها جنّة تتشرّد أبداً في جغرافية اللغة»**[2].

وعن «الصورة»: **«الصورة قنديل، شريان ورديّ في جسد الكلام»**[3].

و**«الصورة في أرض الكلمات نهر جوفيّ»**[4]

وعن «الكلمات»: **«الكلمات هي الأمس، أما القصيدة التي تتألف منها فهي الغد»**[5].

وعن «الصوت»: **«الصوت فجر الكلام»**[6].

ثم أخيراً تحديد الإمكانيّة الرمزيّة للألوان، لا سيما اللّون الأسود الذي استحوذ على أدونيس حتى الهوس على نحو ما نرى في قوله:

- **«الألوان أبجديّة الطبيعة، النغم للأذن، اللون للعين، والكلمة للجسد كله»**[7]
- **«اللون غطاء لا تقدر العين أن تراه إلا إذا تغطت به»**[8]
- **«السواد إرتماء الطبيعة في أحضان الكون»**[9]

---

(1) نفسه، «احتفاءً بالمعري»، ص 98.
(2) نفسه، «احتفاءً بالواقع»، ص 68.
(3) نفسه، «احتفاءً بأبي تمام»، ص 79.
(4) نفسه، «احتفاءً بالواقع»، ص 63.
(5) نفسه، ص 62.
(6) نفسه، «احتفاءً بالأشياء الواضحة»، ص 38.
(7) نفسه، «احتفاءً بلعب الحياة والموت»، ص 48.
(8) نفسه، ص 48.
(9) نفسه، ص 48.

- **«البياض يراوغ، الأحمر يشهّي، ويعطيك السواد نفسه كلّياً»[1]**
- **«الأسود هو بين الألوان، الأكثر مادّية، والأكثر كشفاً عن الغيب»[2]**
- **«الألوان جوقة متنقّلة يقودها اللّون الأسود»[3]**
- **«السواد السديم الكوني: مادة هذه الخليقة، والسواد حبر العالم»[4]**
- **«فالسواد هو الشخص، شخص كل شيء، كذلك البياض: شخص كل شيء، وقد أخذ هذا المعنى تيمناً بالسواد»[5]**
- **«والسواد النخل، والشجر سُمِّيَ سواداً لحضرته، فالأخضر يقارب الأسود»[6]**
- **«والسواد معظم القوم، وسواد الناس هم الذين يشكّلون مادة التاريخ، وسواد القلب دمه وجوهره، والأسود: الليل والأسود التمر والماء» و«السيد من السواد»[7]**
- **«حقاً حين تبرز الأرض في أجمل ثيابها، تبرز في قميص أسود، والسواد أجمل بيت يمكن أن يسكن فيه الإنسان»[8]**

وهكذا تطوّرت عمليّة الإسناد إلى الرمز، في هذا السياق، فبعد أن كانت الأنا في هذا التيار، قد استهدفت، بإسنادها إلى الرمز، تسمية الإمكانيّة المحدّدة (إمكانيّة الوضع المحدّد للعلوّ) بالممكن المحدّد (بالوضع الممكن، المحدّد للأنا في سياق علاقة الأنا المباشرة مع الرمز) أي تسمية

(1) نفسه، ص 49.
(2) نفسه، ص 49.
(3) نفسه، ص 49.
(4) نفسه، «الأسود والسيد»، كتاب الحصار، ص 108.
(5) نفسه، ص 108.
(6) نفسه.
(7) نفسه، ص 109.
(8) نفسه.

المجرّد الذهني، بالمجسد الحسي، ما تُنَظّر له الذات عبر ما تُجَرِّبه، وما تعتقده أو تفكر به، عبر ما تمارسه، أو تحققه في التجربة، أي قول الأيديولوجي مجرباً، أو منمذجاً، مقدّماً في نماذج جاهزة تمثّله ـ صارت الأنا تستهدف ـ بإسنادها إلى الرمز ـ قول الأيديولوجي مجرداً، أي تسمية الإمكانيّة المحدّدة للوضع بالإمكانيّة المحدّدة للرمز قول ما يكونه الوضع المحدّد للعلوّ، عبر القول المحدّد لما يكونه الوضع المحدّد للرمز المتضمّن وصف ما يكونه وضع الوجود في التجربة، عبر الوصف المباشر لما يكونه وضع الموجود الرمزي في التجربة، أي من خلال الوصف التقريري المباشر لما تكونه إمكانيّة الرمز وما تكونه وظيفته الرمزية في التجربة على النحو الذي رأينا.

هذه حالة الرمز في سياق الإسناد إليه، فكيف هي حالة الرمز في سياق الإسناد المباشر إلى الأنا؟!

يمكن القول، إن الرمز الذي قُمِعَ (استلبت إمكانيّته الرمزيّة أو أغلقت إمكانيّته على إمكانيّة رمزيّة محدّدة) ـ يقول الوضع الجاهز في سياق الإسناد إليه، قد قُمِعَ أصلاً، بقول الوضع الجاهز ذاته، في سياق الإسناد المباشر إلى الأنا. ذلك لأنه إذا كان الرمز في السياق الأول ـ قد قمع بقول ما تكونه علاقته المحدّدة بخالقه الأنا، ثم بقول ما تكونه إمكانيّته أو إمكانيّة خالقه عبره، أي بقول الرؤية الجاهزة لوضعه مخلوقاً من مخلوقات الأنا، يعاني الحاجة أو الضرورة إلى الأنا حين تغيب، وينبثق من رحم إمكانيّة تجلّيها حين تحضر، وينكسر في حضرة علوّها حين تتجلّى، وينوجد على مثالها حين تريد، لتقول عنه، أو من خلاله ما تريد[1] أي ليصبح أداة مستخدمةً للقول عن وضعها الجاهز ما تريد ـ فإن الرمز، في سياق الإسناد المباشر إلى الأنا ـ قد قمع بقول ما تكون علاقة خالقه (الأنا) المحدّدة به، أي بقول الرؤية الجاهزة لوضع الأنا خالقاً أو متجلّياً في إمكانيّته الرمزيّة، المتضمّن، من ثم، قول الرؤية الجاهزة لوضعه مخلوقاً على الأنا أن تخلقه، أو أن تعيد خلقه، أو تجاوزه، في كل تجربة خلق، أو تجاوز. ولذلك يصبح سياق الإسناد إلى الأنا، في التجربة، سياقاً لقول تلك العمليّة المتكرّرة، أي لقول عمليّة الخلق

(1) غير أنها ـ كما لاحظنا ـ إرادة مقيدة بقول إمكانيّته وإمكانيّتها الجاهزتين، أو المحدّدتين.

الدائمة والمستمرة للوجود وإمكاناته الرمزية، لا سياقاً لمباشرة تلك العمليّة، سياقاً لتكرار القول الجاهز عن الخلق، لا سياقاً لتكرار، فعل الخلق ذاته، ومن ثم، سياقاً لادعاء الخلق، لا سياقاً لمباشرة الخلق. ولذلك فقد جاء القول الشعري، في هذا السياق، قولاً جاهزاً لإمكانيّة خلق جاهزة. قولاً «تقرّر» الأنا من خلاله:

ـ إنها ـ أولاً ـ تخلق لغاية واحدة، هي التجلّي المتجدّد في إمكانيّة ما تخلق:

«أخلق للريح صدراً وخاصرة ← وأسند قامتي عليها. أخلق
وجهاً للرفض ← وأقارن بينه وبين وجهي. أتخذ من الغيوم
دفاتري وحبري، واغسل الضوء
الشقائق زينة ← أتزيّا بها، للصنوبرة خصر ← يضحك لي،
ولا أجد من أحبّه ـ هل كثير إذن أيها الموت، أن أحب نفسي؟
أبتكر ماءً ← لا يرويني. كالواء أنا ولا شرائع لي ـ أخلق
مناخاً تتقاطع فيه الجحيم والجنة، أخترع شياطين أخرى ←
وأدخل
معها في سباق وفي رهان.
أكنس العيون في غباري...
....
أطلق سراح الأرض وأسجن السماء ← ثم أسقط كي أظل
أميناً للضوء ← كي أجعل العالم غامضاً، ساحراً، متغيّراً،
خطراً،
← كي أعلن التخطّي
دم الآلهة طريّ على ثيابي...»[1].

ـ وأنها ـ ثانياً ـ تخلق بإمكانات خلق محدّدة هي «إمكانات الحلم» أو الرؤيا التي هي في الوقت نفسه:

---

(1) أدونيس، طرف العالم، الأعمال، جـ 1، ص 405، 406.

ـ إمكانات جسد، وخلق مباشر بالجسد (بوصف الحلم زمن تفتح الجسد) «**فالجسد** ـ كما يقول أدونيس ـ **يعلّم الفضاء كلامنا، الجسد يتقوّس ويحضن الأرض**»[1]، «**يفتح جسده على العناصر** (عناصر الخلق) **يكتشف للحجر نوافذ، كتباً، وأصواتاً يستشعر أن للسماء مصباحاً، أن المصباح كوكب لا يقرأ غير الرمل...**»[2]...

«جسد تقمّص الشظايا يتجه إلى أن يتقمّص الموج...

ينشطر فيه العالم يلتئم
يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت لما لا وقت له
يجوهر العارض ويغسل الماء
اقتربي أيتها الرياح
اجتمعي إلي
أخلق بك
أخلق منك ←
ها هي الصورة التي سأخلق على مثالها
وهذه قبضتي[3]،

أو خلق مباشر بإمكانات الجسد، إمكانات «قذف للمخلوقات» «مسح» أو «طَهْو»

أقذاف مخلوقاتي نحو مضيق متسع
أمسح عن لغتي ويديّ الطحلب والطمى
وأطهو كلماتي...
....
أرض تسحب خرقتها الملصوقة في اللحم
فتخرج أرغفة وعصافير تغني قبل الكلمات

---

(1) نفسه، فصل الحجر، الأعمال، جـ 1، ص 545.
(2) نفسه، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 534.
(3) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 540.

وقبل الخلق
تعرف مخلوقاتي لغةً
تعرف غيماً وحشياً يرتاد السفن المقذوفة للشطآن
يغرّر بالريح لكي تأخذها للتّيه السيد
تكشف عورة دار خالقه
تعرف مخلوقاتي لغةً
تعرف شوقاً شيقاً مكتظاً بالنرجس والأفخاخ[1]

ـ ومن ثم إمكانات رغبة واستجابة مباشرة للرغبة، أو خلق مباشر بإمكانيّة الرغبة. فكل شيء في الحلم يستجيب لرغبة الحالِم ويتحوّل بمقتضى رغبته[2]:

أنهض نحوك يا أبعادي
أتزوّد بعصاتي
أشتهي الفاكهة
أغرسها أشجاراً تورق وتثمر في الحال[3]
أظمأ تسير إبريقاً
أدخل مغارة الليل
يصير طرفها الأسفل ناراً والأعلى قمراً
وقبيْل النوم، تطيّبني وتحادثني،
وحين تعرف أنني غاضب تصبح شيئاً آخر
وتحرق ما تراه

ـ وإمكانات «رؤيا» وخلق أو تحويل مباشر في الرؤيا (يرى إمكانات الرؤيا فيخلقها)[4].

يرى إلى الريح

---

(1) حداد، «مخلوقات الماء»، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 60.
(2) أدونيس، فصل الحجر، الأعمال، جـ 1، ص 552.
(3) الضمير في (أغرسها) يعود على (عصى) المتكلم المتحوّلة وفق هواه.
(4) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال، جـ 2، ص 668.

تجرّ الأفق
إلى الأفق يتخبّط يفلت من فخ أخضر
أخذ يحوّل الأشياء إلى كلمات، يصنع للكلمات شمالاً وشرقاً
غرباً وجنوباً
ويرجئ خطوط الاستواء
امتدت عيناه سطوحاً وخرائط
يفصل التويجات
يلامس عنق الغصن وأسنان البرعم
يحتضن أحشاء الماء وخاصرة الوقت
وكانت أصابعه هي التي ترى (إشارة إلى الكتابة الآلية بالأصابع)

ـ ومن ثم، إمكانات «وعي مفارق» «كتابة لا واعية» وخلق مباشر لإمكانات الكتابة: «اللغة، الصورة، الكلام، المعنى، الكلمات، «العالم» وغير ذلك[1]:

آخيت فوضاي، واستسلمتْ يداي للغواية. جعلت جسدي
آنية للغة، ورسمت غموضي فضحاً للأرض
لأخبارها، لصورة تمزج الماء بالكلامْ
سميت الكتابة خطيئة القول، وهيأتها لجموح المعنى
أرخيت الهذيان الهادر، روّضته
مرةً كنتِ ريفاً من الكلمات القديمة، رمّمت قبراً
وتكلّمت كلام البحر الغادر، غيّرت كلاماً يخرج من
كتب النوم، كسرت النوم
ففاضت أحلام الفوضى المحبوسة في الليل فتحت
الليل وآخيت يدي لتغوي لغةً في جسدي
وتخالطت بماء المعنى

ـ وبوصفها أخيراً، إمكانات حضور (تجلّي) في العالم، حوار مع

(1) حداد، ماء العناصر، يمشي مخفوراً بالوعول، ص 81.

العالم، طلب من العالم (المطلق) بأن يستجيب لرؤيا الأنا له، بأن يصير عدماً، كما هو في عينيّ رائيه الأنا أو بمقتضى رؤية الأنا له[1]:

لماذا تشحب أيها العالم في عينيه؟

هل وجهه يحيّر ويُعشي؟

انصدعْ

تشقّق أيها العالم واهوِ

أنتِ الورق وهو الشراره

والجنون يُلْغِم أحشاءه

وطلب من «أرض» الوجود اللغويّ بأنها تتهيأ لفعل الأنا الخالق[2]:

انزعي غلالتك أيتها الأرض

الماء يعود مراهقاً من الشيخوخة

والنبع يطير صوب العصفور

ومن «نار» الكينونة المتمرّدة (نار الرؤيا التجاوزية) بأن تنهض بدورها في تغيير «خريطة الأشياء»[3]:

أيتها الصاعقة الخضراء

يا زوجتي في الشمس والجنون

الصخرة انهارت على العيون

فغيّري خريطة الأشياء.

ـ وأن ما تخلقه الأنا بتلك الإمكانات ثالثاً، لا يقف، فقط، عند حدود إمكانات الوجود، في التجربة (إمكانات الرمز) بل يتجاوزه إلى خلق الوجود ذاته، ومن ثم إلى خلق الموجود الشاعر ماهيته، على نحو ما يشرح لنا أدونيس ذلك في قوله[4]:

---

(1) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال، جـ 2، ص 697.

(2) نفسه، ص 665.

(3) نفسه، الصاعقة، الأعمال، جـ 1، ص 337.

(4) نفسه، الأعمال، ص 712، 713.

من الرّغبة والقصد
ركّبت ماهيتي
مستقلاً ولي معين
تاماً وبي نقص
طالعاً وبي غروب
منظوماً وكلّي انتثار
مقبولاً وما من أحد إلا ويرفضني
قريباً ولا علامة لي
من الرغبة والقصد
ركبت ماهيتي
بعضي كلّي
ظلامي نوري
مهجوراً لا أستوحش
موصولاً لا أستأنس
آمناً ولا طمأنينة لي
مليكاً ملكي اليأس
من الرّغبة والقصد
ركّبت ماهيتي
يقيناً وظنّاً في صحن واحد
تصريحاً، وشهادتي الرمز
وقلت لعباداتي أن تكون بحثاً
وأن تكون جسمانيّة
وأن أخزن فيها
حيث يكون منقلبي
وأبلغ أقصاي



وهكذا، ففي حين كان الرمز في التجربة الأولى، قد استدعي إلى التجربة بوصفه إمكانيّة مواجهة مفتوحة مع الواقع الاجتماعي أو التاريخي، أبو بوصفه وسيلةً من وسائل نفي الواقع الاجتماعي أو التاريخي وإعدامه ـ بالمفهوم السارتري ـ فإنّه أي الرمز، في التجربة الثانية قد تحوّل إلى مجرد وسيط مرآوي تنعكس عليه، بشكل مباشر وآلي، صورة الذات الخارقة بإمكاناتها الخارقة. فإذا كان الرمز في التجربة الأولى قد مثّل، إمكانيّة تفكيك للواقع، أو إمكانيّة «رؤيا» أو «تجاوز» أو إمكانيّة انفتاح على العالم في كليته، فقد صار الرمز في التجربة الثانية ـ بعد أن اختزل الصراع، الجدل، في هذه التجربة، ليغدو صراعاً بين الأنا وإمكاناتها، أو بين الأنا وعناصر عالم الإمكان أو الرمز الشعري ـ قد صار موضوعاً للتفكيك، أوْ عالماً ظلت الذات تستهدفه بالاعدام والنفي، ومن ثم بالوصف الفينومونولوجي.

غير أن وعي الأنا الذي ظل يستهدف الرمز بالتفكيك أو بالوصف الفينومونولوجي قد جعل ـ خلافاً لوعي الأنا في التجربة الأولى الذي ظل يخترق الرمز إلى ما وراءه ـ يرتد عنه، ليغدو وعياً بالأنا وإمكاناتها الخارقة، وعلى نحو غدا معه الوصف الفينومونولوجي للرمز، وصفاً فينومونولوجياً لإمكانات الذات نفسها. ومن هنا غدا من حقنا طرح السؤال عن سبب الارتداد الدائم هذا؛ إرتداد وعي الذات باتجاه الذات نفسها، وعدم قدرته على مقاربة السّوي بما في ذلك الرمز نفسه، هل يعود ذلك إلى نرجسيّة الأنا؟! أم إلى طبيعة وعيها المدرِك ـ بالكسر؟! أم إلى طبيعة الموضوع المدرَك ـ بالفتح؟!.

لا ريب أن لنرجسيّة الأنا دوراً في عمليّة ارتداد الوعي هذه. غير أن الدور البارز والحاسم في تقديرنا، إنما يرجع بدرجة أساسيّة إلى طبيعة كل من الوعي المدرِك ـ بالكسر ـ والموضوع المدرَك ـ بالفتح ـ على السواء، فالوعي المدرِك ليس هو ذاك الوعي الحر أو المفتوح، أو الذي يمكن أن ينفتح على كلّية العالم الرمزي في لحظة حضوره الراهنة، أو في لحظة استحضار الوعي له، بل هو ذلك الوعي المغلول بقيود الأيديولوجيا المحكوم بمنطق الرؤية الجاهزة للوضع في التجربة، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى، فإن للموضوع الرمزي المدرَك في التجربة دوراً بارزاً أيضاً في عمليّة ارتداد الوعي باتجاه الذات تلك ـ بوصفه مادةً قد نظر إليها كثيراً، أو بوصفه موضوعاً قد استهلك منذ زمن، ولذلك فلم يبق للوعي الناظر إليه إلا أن يوهمنا، أو يوهم نفسه، بالأحرى، بأنه ما يزال موضوعاً حياً متجدّداً، لأنه، في منظوره، ما يزال يستجيب لفعله الخالق، وأنه، ومن ثم، ما يزال يحقق له العلوّ الخارق في إمكانيّته. يؤكد هذا، أن حركة الارتداد لا تحدث، في الغالب، إلا بعد محاولة الانخراط في العالم الرمزي، واستنفاد كل الجهود الممكنة من أجل التماهي بعالم الرمز، بمعنى أن حديث الأنا المباشر عن إمكاناتها، لا يكون إلا بعد أن تكون الأنا قد استنفدت كل إمكانات التوحد بالرمز، عند ذاك تجد الأنا نفسها، وقد انفصلت عن الرمز، أي وقد خرجت من نطاق وعيها بالرمز وإمكاناته، إلى نطاق وعيها بأناها، وما تمتلكه من قدرات خارقة على الخلق والتغيير.

خاتمة

وهكذا أفضى انسحاب الذات الشاعرة في تجربة التيار الثاني الأدونيسي من الواقع الاجتماعي أو التاريخي، إلى ما فوقه، وتخلّيها، من ثم، عن مواجهة وضعها الجمعيّ المفتوح في سياق حركته، أي في سياق العلاقات الاجتماعية أو الإنسانية المفتوحة، لمواجهة وضعها الفردي المغلق في سياق التعالي عليه بحثاً عن ممكن بديل عنه ـ أفضى إنسحاب الذات الشاعرة هذا ـ إلى عدد من النتائج الخطيرة التي كان من أهمها ـ كما لاحظنا في سياق بحثنا هذا ـ تخلي الذات المنسحبة في هذه التجربة:

- عن إمكانيّة الانفتاح على العالم في كليته وانفتاحه، أي على الداخل والخارج معاً في سياق تحوّلهما وصيرورتهما معاً، ووقوعها بدلاً عن ذلك، ضحيّة الانغلاق على العالم في جزئيته وانغلاقه، أي على الداخل فقط، في محدوديته وثباته. فالذات الشاعرة في سياق هذه التجربة، ما عادت كالذات الشاعرة في سياق التجربة الأولى: في موقع من ينفتح على كلّية وضعه: في الواقع ونقيضه، أو في الواقع وما يعلي عليه، أي في عالم الضرورة، وفي عالم الإمكان، أو في المرئي واللاّمرئي أو المجرد والحسيّ، أوفي الواقع ونقيضه المتحوّلين أو الديناميين، أي في المرئي واللامرئي أو في المجرّد والحسيّ في انفتاحهما وجدلهما، أو في تحوّلهما وصيرورتهما. بل صارت في موقع من ينفتح على جزئية وضعه في نقيض الواقع فقط أو فيما يعلي على الواقع فقط، أي في عالم الفكر والثقافة، أو في لا مرئيات الفكر والثقافة، ولذلك فهي ما عادت كالذات

الشاعرة في سياق التجربة الأولى، في موقع من يواجه وضع كينونته المفتوح في الخارج (أي في عالم الضرورة أو المعاناة الواقعي) بإمكانات الكينونة في الداخل أو بإمكانات الانفتاح عليه من الداخل. من ينفي (نفياً جدلياً) ضرورة وضعه الجمعيّ في الواقع، بإمكانات وضعه الفرديّ في الممكن، من يستبدل بوضعه في الضرورة وضعاً له في الحرية، ليتجاوز وضع ضرورته المحدّد، بإمكانيّة حريته المحدّدة. بل صارت هذه الذات في موقع من ينكفئ على الداخل من الخارج (أي من موقع الرؤية الجاهزة للداخل) من ينفتح على إمكانات الذات، من أفق الذاتية أو الفردانية. من تتطابق (أي من موقع الرؤية الجاهزة للداخل) من ينفتح على إمكانات الذات، من أفق الذاتيّة أو الفردانية. من تتطابق ذاته المذوّتة أو المفردنة (إي المؤدلجة بأيديولوجيا الذاتية أو الفردانية، أو المحكومة بمنطق الرؤية الجاهزة للذات أو للفرد) مع إمكانات الفكر الفرداني الحداثي، أو الذاتوي الرومانسي. من يعكس وضع ذاته المذوّتة أو المفردنة في مرآة اللغة الصافية حيناً وفي مرآة الفكر الفرداني أو الذاتوي عبر إمكانات اللغة حيناً آخر. وهذا يعني أن هذه الذات قد صارت، خلافاً للذات الشاعرة الأولى في موقع من يهدم الهدم أو يبني البناء، من يهدم وضع كينونته المحدّد في عالم الإمكان الفكري أو الأيديولوجي، ليبني وضع كينونته المحدّد في عالم الإمكان ذاته وعبر إمكانات البناء ذاتها. من ينفي (نفياً متعالياً) وضع كينونته في عالم الإمكان بحركة نفي أخرى في عالم الإمكان ذاته وعبر إمكانات الحركة ذاتها، ـ لا في موقع من يهدم البناء ليبني، من يهدم ما هو موجود في الخارج (أي في الواقع أو في الوعي) بما يوجد في الداخل (أي الآن ـ هنا في التجربة) وما هو زماني بما يتزمّن، أو بالمتزامن، ليبني بما يتزمّن أو بما يوجد، ما لم يوجد ولن يوجد. يعني أنها أي الذات المنسحبة قد صارت في موقع من يبني اللاّواقعي أو الخيالي على أرضيّته هو نفسه، ومن أنقاضه هو نفسه، لا في موقع من يبني اللاّواقعيّ أو الخيالي على أرضيّة الواقعي ومن أنقاض الواقعي نفسه.

وتخلّي الذات المنسحبة في هذه التجربة عن موقع المواجهة مع الواقع

على هذا النحو، إنما يعني بالأساس تخلّيها عن إمكانيّة الضرورة، بوصفها شرط الحرية، ومن ثم، عن إمكانيّة «الهمّ الحقيقي»؛ همّ الوجود أو التجاوز الحقيقي، أي التابع من معاناة الواقع في حضوره ـ بوصفه شرط التحقّق الحقيقي، أو التجاوز الحقيقي في التجربة ـ الرؤيا، أي بوصفه الشرط الضروري لانفتاح الكينونة، أو لتماهي الكائن الرائي بعالم رؤياه، وتحوّل كينونته، من ثم، في سياق تحوّل عالم رؤياه. لذلك أفضى تخلّي الذات المنسحبة في هذه التجربة عن هذه الإمكانيّة إلى تخلّيها من ثم:

- عن إمكانيّة الانفتاح على موقف الآخر من العالم لتمثّله، ووقوعها بدلاً عن ذلك، ضحيّة الانغلاق على موقف الآخر من العالم لمحاكاته، فهذه الذات ـ كما لاحظنا في فصلي الدراسة: الأول والثاني من الباب الثاني ـ ما عادت ـ كالذات الشاعرة في سياق التجربة الأولى ـ في موقف من يستدعي إمكانات الوجود الفردي عند الآخر (بما في ذلك نظام الوجود الفردي نفسه) إلى التجربة ليواجه بها أو ليفكك من خلالها وضع كينونته المفتوح على الواقع ونقيضه. مَنْ ينفتح على إمكانات الفردانيّة من فضاء الانفتاح على وضع كينونته المفتوح، مَنْ يرى تلك الإمكانات (أو يتماهى بها) ضمن ما يرى ليتجاوز من خلالها وضع كينونته في كلّية ما يرى، بل صارت في موقف من يستدعي إمكانات الوجود الفردي عند الآخر، ليفرْدن بها، أو من خلالها ذاته الفرديّة، مَنْ ينفتح على تلك الإمكانات. وهذا يعني أن هذه الذات قد غدت ـ خلافاً للذات الشاعرة الأولى ـ في موقف التماثل أو التطابق مع إمكانات الآخر (مبدع الموقف الفرداني) في المواجهة، لا في موقف الاختلاف أو التناقض مع إمكانات ذلك الآخر في المواجهة، في موقف من يتطابق وضعه مع وضع الآخر، وإمكاناته في المواجهة مع إمكانات ذلك الآخر، لا في موقف من يختلف وضعه عن وضع الآخر، لتختلف إمكاناته من ثم عن إمكانات الآخر، ومن ثم في موقف من يغترب في موقف الآخر ليحاكيه، لا في موقف من ينفتح على موقف الآخر ليتمثله. الأمر الذي جعلنا ننظر إلى موقف الذات في سياق المحاكاة على أنه:

- موقف غير مسوّغ من العالم، لأن الذات لا تستجيب خلاله للواقع

الاجتماعي أو التاريخي، بل لما فوق الواقع، أو للواقع الاجتماعي أو التاريخي، ولكن كما يعانيه الآخر (مبدع الموقف المحاكى) لا كما نعانيه نحن الذين نتلقى خطاب الذات هذا.

- وموقف سلبي من العالم، لأن الذات تعمد فيه إلى المواجهة بالفرار، لا بالفعل وبالتخطي أو القفز، لا بالاختراق أو الهدم.
- وموقف غير متوازن، لأنه ينهض على التبعيّة للآخر، لا على الحوار معه، وعلى الذوبان فيه، لا على التفاعل معه.
- وموقف غير مألوف أو مفهوم من لدن المتلقي أو المشاهد، لأنه في النهاية، موقف غير موقفه، وفي مواجهة وضع هو غير وضعه.

في حين يمكن وصف موقف الذات الشاعرة في سياق تجربة التمثل الأولى بأنه:

- موقف مسوّغ ومشروع من العالم، لأن الذات ظلت في هذه التجربة تستجيب فيه للواقع، لا لما فوق الواقع، وللواقع التاريخي كما تعانيه الذات، أو كما نعانيه نحن الذين نتلقى خطاب الذات، لا كما يعانيه الآخر، مبدع الموقف المتمثل بالفتح.
- وموقف إيجابي من العالم، لأن الذات تهدف من ورائه إلى المواجهة بالفعل، لا بالفرار، وبالاختراق أو الهدم، لا بالتخطي أو القفز.
- وموقف متوازن، لأنه ينهض على الحوار مع الآخر، لا على التبعيّة للآخر، وعلى التفاعل معه، لا على الاندغام فيه.
- وموقف مألوف لدى المتلقي أو المشاهد، لأنه في النهاية موقف المتلقي أو المشاهد نفسه من العالم الذي هو في الوقت نفسه عالمه المشترك مع الفنان فهو موقفه من ذلك العالم ولكن كما يجسده طموح الفنان الخلاق.

على أن تخلي الذات المنسحبة عن إمكانيّة الانفتاح على موقف الآخر من العالم ووقوعها في أسر الانغلاق على موقف الآخر من العالم قد أفضى بالضرورة إلى تخلي هذه الذات المنغلقة من ثم:

ـ عن إمكانيّة التجربة الرؤيا، بوصفها ـ كما لاحظنا في تجربة الذات الأولى ـ إنفتاحاً كلّياً (دافعة الهمّ) على العالم في كلّيته وانفتاحه، وجدلاً كلّياً (مُحَقِّقُهُ الهمّ) مع العالم في كليته وانفتاحه أي مع الداخل والخارج في انفتاحهما وجدلهما، أو في تحوّلهما وصيرورتهما. ووقوعها، بدلاً عن ذلك، في وهم التجربة الرؤيا، أو في أسر التجربة الرؤية المغلقة، بوصفها انغلاقاً على الجزئي المنغلق وجدلاً غير جدلي مع الجزئي المنغلق في انغلاقه، أي مع إمكانات الكينونة الفردية المفردنة ولا شيء غير ذلك. وهذا يعني أن هذه الذات الرؤيوية قد تخلّت فضلاً عن ذلك:

ـ عن إمكانيّة الكشف عن المجهول بوصفه ـ كما كشفت عنه تجربة الذات الأولى ـ هذا الوجود الجدلي لذلك الموجود الجدلي، في سياق الجدل. أو بوصفه بعبارة أخرى، هذا الوجود الكلّي المفتوح لذلك العالم الكلّي المفتوح في سياق التجربة ـ الانفتاح. لتكشف، بدلاً عن ذلك، عن المعلوم بوصفه هذا الوجود المتعالي على الواقع لذلك الموجود المتعالي على الواقع، في سياق تعاليه على الواقع أو بوصفه بعبارة أخرى هذا الوجود الفردي المفردن لذلك الموجود الفرد.

على أن تخلي الذات المنسحبة عن إمكانيّة التجربة الرؤيا ـ الكشف عن المجهول، ووقوعها في أسر التجربة الرؤية الكشف عن المعلوم قد أفضى بالأساس إلى تخلّي هذه الذات:

ـ عن إمكانيّة التجربة الدرامية، ووقوعها في وهم الدرامية، أو في أسر التجربة الغنائية. ويرجع هذا ـ كما لاحظنا في فصلي الدراسة: الأولي والثاني من الباب الثالث ـ إلى أن الدراميّة، خروج من الذات، وحوار مع الآخر. وهذه الذات ـ خلافاً للذات الأولى ـ ما عادت في موقع من يخرج من ذاته ليحاور الآخر، أو في موقع من ينفتح من ذاته على الآخر، بل في موقع من ينكفئ على ذاته ليقمع الآخر، أو ليلغي بوجوده الجاهز والمصنم وجود الآخر، من يرى ذاته الجاهزة في مرآة الآخر. ولذلك فهذه الذات ما عادت في موقع من يتعاطى الكلام مع الآخر، بل في موقع من يفرض الكلام مع الآخر، أو في موقع من يسرد الكلام نيابةً عن الآخر.

وهذا يعني أن الدراميّة مواجهة وصراع مع عالم القول عبر إمكانات

القول، وهذه الذات ما عادت ـ خلافاً للذات الأولى ـ في موقع من يواجه بإمكانات القول وضع كينونته في سياق القول، مَنْ يستدعي إمكانات القول ـ الرؤيا (إمكانات القناع، الرمز، اللغة) ليفكك بها أو من خلالها وضع كينونته في عالم القول، بل في موقع من يفرض بإمكانات القول ـ الرؤيا، سلطته على عالم القول. مَنْ يستدعي إمكانات الرؤيا ليرى في مرآتها أو من خلالها ذاته الجاهزة. وأن الدراميّة، تصدّع وتشظي وهذه الذات ما عادت في موقف من تتصدّع كينونته وتتشظى تشظياً يفضي إلى خفوت صوته، بل بالأحرى إلى اتساع صوته في التجربة اتساعاً كبيراً يغدو معه صوت الرؤيا، أو صوت الرائي الذي يتوحد بعالم رؤياه، بل في موقع من تتوحّد كينونته وتتماسك تماسكاً يفضي إلى هيمنة صوته في التجربة على كل صوت لسواه وعلى نحو يغدو معه صوت الرؤية المحدّدة الجاهزة المحيل على عالم الوجود المحدّد الجاهز.

على أن الدراميّة قبل هذا وذاك وعي مزدوج بعالم مزدوج وبناء مزدوج لعالم مزدوج، لذلك أفضى تخلي الذات المنسحبة عن إمكانية الدرامية إلى تخلّيها، من ثم:

ـ عن إمكانيّة الإيحاء بالوضع المفتوح، لتقع في أسر «الترميز» للوضع المغلق، أو في أسر التعبير المباشر عن الوضع المغلق. والفرق بين الإيحاء بالوضع والترميز للوضع ـ من منظورنا على الأقل ـ أن الترميز قول الشيء الآخر وحده. أما الإيحاء فقول الشيء وغيره أو قول الشيء في سياق قول غيره، ومن هنا فالترميز إحالة على المؤتلف في ائتلافه، أي على المتعالي في انسجام وضعه. والإيحاء إحالة على المختلف في اختلافه أي على الواقعي وما يعلى عليه في انفتاحهما وجدلهما. ولذلك فحركة الذات في سياق الترميز للوضع، تعد حركة جزئية مغلقة على المتعالي فقط وفي إطاره، أي في إطار الداخل فقط، أو في عالم الإمكان وحده، يعني أنها حركة متعالية (ذهنيّة خالصة) غير مشخصة في إطار عالم واحد موحد، هو عالم الإمكان الفكري أو الأيديولوجي، وعبر نظام ترميزيّ صارم يحكم حركة الذات، ويمنعها من التجاوز أو الخروج. في حين حركة الذات في سياق الإيحاء بالوضع، حركة كلّية مفتوحة على كلّية الوضع في كلية العالم، يعني

أنها حركة مزدوجة، متعرّجة أو متكسرة أو مكوكية (جدلية مشخصة) بين الداخل والخارج أي في إطار عالمين متناقضين، أو أكثر، وعبر نظام للإيحاء ويمكن وصفه بأنه يفتح الحركة ويحقق التجاوز والصيرورة. ومن هنا رأينا الذات الشاعرة في سياق هذه التجربة تستدعي دلائلها الرمزية بوصفها عناصر حيّة وقادرة على التفاعل الجدلي مع وضعها من جهة، وتحوّلات وضعها من جهة ثانية، الأمر الذي أبقى تلك الدلائل الرمزيّة في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات الجدل مع وضع هذه الذات المفتوح على سياق التحوّلات التاريخيّة والأنطولوجية الدائمة والمستمرة، أي في حال انفتاح دلالي دائم ومستمر على تحوّلات وضع الشاعر، أو على الجديد أو المختلف في وضع الشاعر المفضي، هو كذلك، إلى الجديد أو المختلف في دلالتها الرمزية على وضع الشاعر، وهو انفتاح دلالي جسّده كما لاحظنا - في الفصل الأول من الباب الرابع - توتر العلاقة بين الثابت والمتغيّر في دلالة الدلائل الرمزية. بين ما هو أصل أو مشترك في دلالتها الرمزية وما هو خاص أو متحوّل عن ذلك الأصل في تلك الدلالة، أي بين دلالة الرمز الوضعيّة أو التواضعيّة، ودلالة الرمز الإيحائية أو السياقية. الأمر الذي أفضى إلى انفتاح الرمز بما هو دال على ثلاثة مستويات دلالية: مستوى دلالة الرمز الوضعيّة أو المرجعية الذي يتحوّل عنها الشاعر، ومستوى دلالة الرمز التواضعية أو الإمكانية التي ظل يتحوّل إليها الشاعر، ومستوى دلالة الرمز الإيحائية أو السياقية التي ظل يكتشفها الشاعر.

أما الذات الشاعرة في سياق التجربة الترميزية الثانية فقد ظلت تستدعي الدلائل الرمزيّة بوصفها عناصر قادرة على استيعاب وضعها الجاهز لتمثيله، أو للكشف عن ملامح هويته، الأمر الذي أبقى تلك الدلائل الرمزية في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات التمثيل الجاهز، أو التمرئي الآلي كشفاً عن هويتها الجاهزة، بمعنى أنها ظلت في حال انغلاق دلالي على ما يفرضه وعي الذات بإمكانيّة وضعها، دون ما يفرضه وضع الذات نفسه في سياق معاناتها وضع كينونتها ذاته، ومن ثم على ما يمليه منطق الرؤية الجاهزة لإمكانية الوضع، لا على ما يمليه منطق الرؤيا المفتوحة للوضع، وهو انغلاق دلالي جسده - كما رأينا في الفصل الثاني من الباب الرابع - إئتلاف

العلاقة بين ما استدعيت لأجله تلك الدلائل الرمزية وما عبّرت عنه، بين ما وضعت له أصلاً، وما دلّت عليه فعلاً. أي بين دلالة الرمز المباشرة، ودلالته الإيحائية الرمزيّة بين الدلالة الوضعيّة أو المرجعيّة للرمز ودلالة الرمز الإيحائية أو السياقية. الأمر الذي أغلق الرمز بما هو دال على مستويين دلاليين فقط: مستوى الدلالة الوضعيّة، أو المرجعيّة التي يتحوّل عنها الشاعر ومستوى الدلالة الرمزية أو الإيحائية التي يتحوّل إليها الشاعر، وهذا يعني أن الذات الشاعرة في سياق هذه التجربة، قد صارت ـ خلافاً للذات الشاعرة في سياق التجربة الأولى ـ تتعالى على المدلول الأول (المعنى) المباشر أو المطابق لمرجعه في الواقع، ولكن لتقول المدلول الثاني (معنى المعنى) اللامباشر (المرموز له) والمطابق لمرجعه في الفكر، وعلى نحو يؤكد أن هذه الذات قد صارت في موقع من يصادر الموجود لصالح الوجود، والدال لحساب المدلول، من يغلق الدال المحدّد على المدلول المحدّد، من يستهلك بالمدلول المحدّد أو بالمفهوم المحدّد كل طاقة الدال، ليحيل الدال، في الأخير إلى جثة هامدة، أو إلى إمكانيّة مستهلكة، وأن هذه الذات، قد غدت، من ثم، خلافاً للذات الأولى ـ في موقع من ينتج المؤتلف، لا في موقع من ينتج المختلف؛ ومن ينتج الواحد، لا المتعدد، المعلوم الذي نراه في كل مرّة، أو المجهول الذي نكتشفه في كل مرة، لا المجهول الذي يتكشّف أو يتكثّف أو يفرض نفسه علينا في كل مرة. وهو أمر من شأنه أن يؤكد، انطلاقاً من ذلك، أن هذه الذات قد تخلّت:

- عن إمكانيّة التنوّع والحركة، لتسقط في التماثل وغياب الحركة، أو في الجمود والتكرار.
- وعن إمكانيّة الانبثاق والتلقائية، لتقع ضحيّة التكلف والصنعة.
- وعن إمكانيّة الإرجاع الدلالي غير المستنفذ، لتقع ضحيّة الإرجاع الدلالي المستنفذ،
- ومن ثم، عن إمكانيّة «الديناميّة» و«حيويّة الصورة» لتسقط، بدلاً عن ذلك ضحيّة الجمود واستهلاك الصورة.
- وعن إمكانيّة «التحفيز الجمالي» الإدهاش، أو «الطرافة» وسقوطها في وهم «التحفيز» أو «الطرافة» أو «الإدهاش».

- وعن إمكانيّة الانزياح الشعري، أو الإبداعي، لتقع ضحيّة الانزياح المنطقي، أو اللاّشعري الذي مصدره المحمول وليس الحامل، المدلول، وليس الدال، أو الفكر وليس اللغة، لتتخلى، من ثم:
- عن إمكانيّة «التخيّل» أو «التخيّل» لتسقط ضحيّة «التهويل» ويبدو هذا فيما تصفه الذات (لا سيما أدونيس وحداد) من عالم عجيب، لا فيما تعبّر عنه بطريقة عجيبة وغير عادية.
- وعن إمكانيّة «تفجير اللغة» أخيراً لتقع في وهم «تفجير اللغة» لا أكثر.

ملحق لبعض النصوص الطويلة الواردة في الرسالة

«المسيح بعد الصلب»[1] للسياب

- 1 -

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياحْ
في نواح طويل تسفُّ النخيلْ،
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراحْ
والصليبُ الذي سمَّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تُمتني. وأنصَتُّ: كان العويلْ
يعبر السهلَ بيني وبين المدينه.
مثل حبل يشدّ السفينه.
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينه.
ثم تغفو، على ما تُحسُّ، المدينه.

(1) الديوان، جـ 1، ص 457.

- 2 -

حينما يُزهرُ التوتُ والبرتقالْ،
حين تمتدّ «جَيْكُورُ» حتى حدودِ الخيال،
حين تخضرُّ عُشباً يغني شذاها
والشموسَ التي أرضعتها سناها،
حين يخضرّ حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.
قلبيَ الشمسُ إذْ تنبضُ الشمسُ نورا،
قلبيَ الأرضُ، تنبض قمحاً، وزهراً، وماءً نميرا،
قلبيَ الماءُ، قلبي هو السنبلُ
موتهُ البعثُ: يحيا بمن يأكلُ
في العجين الذي يستدير
ويُدحى كنهدٍ صغير، كثدي الحياة،
متُّ بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظلَّ الإله.
كنتُ بدءاً وفي البدء كان الفقيرْ.
متُّ، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففي كل حفره
صرتُ مستقبلاً، صوتُ بذره،
صرتُ جيلاً من الناس: في كل قلبٍ دمي
قطرةٌ منه، أو بعض قطره.

- 3 -

هكذا عدتُ، فاصفرّ لما رآني يهوذا...
فقد كنت سرّه.
كأن ظلاً، قد اسودَّ، منّي، وتمثال فكره
جُمّدتْ فيه واستُلَّتِ الروحُ منها،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه....

(عيناه صخره
راح فيها يُواري عن الناس قبرَه)
خاف من دفئها، من محالٍ عليه، فخبَّر عنها.
«أنتِ! أم ذاك ظلي قد ابيضّ وارفضّ نورا؟
أنت من عالم الموت تسعى! هو الموتُ مرّه.
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟»
ذاك ما ظنّ لما رآني، وقالته نظره.

- 4 -

قدمٌ تعدو، قدمٌ، قدمُ
القبر يكاد بوقْع خطاها ينهدمُ.
أترى جاءوا؟ من غيرهمُ؟
قدمٌ.. قدمٌ.. قدمُ
ألقيتُ الصخر على صدري،
أوَما صلبوني أمسِ؟.. فها أنا في قبري.
فليأتوا - إني في قبري.
من يدري أني...؟ من يدري؟؟
ورفاق يهوذا؟! من سيصدّق ما زعموا؟
قَدَمٌ.. قدمُ
ها أنا الآن عريانُ في قبريَ المظلم:
كنتُ بالأمسِ ألتفُّ كالظنِّ، كالبرْعم،
تحت أكفانيَ الثلج، يخضلُّ زهرُ الدم،
كنتُ كالظلِّ بينَ الدجى والنهارْ.
ثم فجّرتُ نفسي كنوزاً فعرَّيتها كالثمار.
حين فصَّلْت جيبي قماطاً وكمّي دثار،
حين دفأْتُ يوماً بلحمي عظامَ الصغار،
حين عرّيْتُ جرحي، وضمّدتُ جرحاً سواه،
حُطِّم السورُ بيني وبين الإلهْ.

\- 5 -

فاجأ الجندُ حتى جراحي ودقات قلبي
فاجأوا كلّ ما ليس موتاً وإن كان في مقبره
فاجأوني كما فاجأ النخلةَ المثمره
سربُ جَوْعى من الطير في قريةٍ مقفره
أعينُ البندقيات يأكلْنَ دربي،
شُرَّعٌ تحلم النارُ فيها بصلبي،
إن تكن من حديدٍ ونار، فأحداقُ شعبي
من ضياء السماوات، من ذكرياتٍ وحُبِّ
تحمل العبءَ عني فيندى صليبي، فما أصغره
ذلك الموتُ، موتي، وما أكبره!

\- 6 -

بعد أن سمّروني وألقيتُ عينيَّ نحو المدينه
كدتُ لا أعرف السهلَ والسور والمقبره:
كان شيءٌ، مدى ما ترى العينُ،
كالغابة المزْهره
كان في كلِّ مرمى، صليبٌ وأمٌّ حزينه.
قُدِّس الربُّ!
هذا مخاضُ المدينه.

«خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض»

لمحمود درويش[1]

ـ 1 ـ

إذن، نحنُ من نحن في المسيسبّي. لنا ما تبقى لنا
من الأمس/
لكنّ لون السماء تغيّر، والبحر شرقاً
تغيّر، يا سيد البيض! يا سيد الخيل، ماذا تريد
من الذاهبين إلى شجر الليل؟/
عالية روحنا، والمراعي مقدسة، والنجومْ
كلام يضيءُ... إذا أنت حدّقت فيها قرأت حكايتنا كلّها:
ولدنا هنا بين ماء ونارٍ... ونولد ثانية في الغيومْ
على حافة الساحل اللازورديّ بعد القيامة... عما قليلْ
فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روح يدافع فينا
عن الروح في الأرض/
يا سيد الخيل! علّم حصانك أن يعتذرْ
لروح الطبيعة عمّا صنعت بأشجارنا:
آه! يا أختي الشجرة
لقد عذبوك كما عذّبوني
فلا تطلبي المغفرةْ
لحطّاب أمّي وأمّكْ.../

ـ 2 ـ

... لن يفهم السيد الأبيضُ الكلمات العتيقةْ

---

(1) أحد عشر كوكباً، على آخر المشهد الأندلسي، دار الجديد بيروت، ط أولى، 1992 م، ص 37.

هنا في النفوس الطليقة بين السماء وبين الشجر. . .
فمن حق كولومبوسَ الحرّ أن يجد الهند في أي بحر،
ومن حقه أن يسمي أشباحنا فلفُلاً أوْ هنودا،
وفي وسعه أن يكَسِّر بوصلة البحر كي تستقيمَ
وأخطاء ريح الشمال، ولكنه لا يصدق أن البشر
سواسية كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة!
وأنهُمْ يولدون كما تولد الناس في برشلونة، لكنهم يعبدون
إله الطبيعة في كل شيء. . . ولا يعبدون الذهبْ. . .
وكولومبوسُ الحر يبحث عن لغة لم يجدها هنا،
وعن ذهب في جماجم أجدادنا الطيبين وكان له
ما يريد من الحيّ والميت فينا. إذاً
لماذا يواصل حرب الإبادة من قبره للنهاية؟
ولم يبق منا سوى زينة للخراب، وريش خفيف على
ثياب البحيرات. سبعون مليون قلب فقأت. . . سيكفي
ويكفي، لترجع من موتنا ملكاً فوق عرش الزمان الجديد. . .
وفي بلد واحد، مثلما يلتقي الغرباء على هاوية؟
لنا ما لنا من حصى ولنا مالكم من سماء
لكم ما لكم. . . ولكم ما لنا من هواء وماء
لنا ما لنا من حصى. . . ولكم مالكم من حديد
تعال لنقتسم الضوء في قوة الظلّ، خذ ما تريد
من الليل، واترك لنا نجمتين لندفن أمواتنا في الفلكْ
وخذ ما تريد من البحر، واترك لنا موجتين لصيد السمك
وخذ ذهب الأرض والشمس، واترك لنا أرض أسمائنا
وعدْ يا غريب، إلى الأهل. . . وابحث عن الهند/

ـ 3 ـ

. . . أسماؤنا شجر من كلام الإله، وطير تحلّق أعلى

من البندقية. لا تقطعوا شجر الاسم، يا أيها القادمون
من البحر حرباً، ولا تنفثوا خيلكم لهباً في السهول
لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم دينكم ولنا ديننا
فلا تدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا
كما تدعون، ولا تجعلوا ربكم حاجباً في بلاط الملك!
خذوا ورد أحلامنا كي تروا ما نرى من فرحْ!
وناموا على ظل صفصافنا كي تطيروا يماماً يماما...
كما طار أسلافنا الطيبون وعادوا سلاماً سلاما.
ستنقصكم أيها البيض ذكرى الرحيل عن الأبيض المتوسط،
وتنقصكم عزلة الأبدية في غابة لا تطلّ على هاوية
وتنقصكم حكمة الانكسارات، تنقصكم نكسة في الحروب
وتنقصكم صخرة لا تطيع تدفق نهر الزمانِ السريع
ستنقصكم ساعة للتأمّل في أي شيء لتنضج فيكمْ
سماءٌ ضروريةٌ للتراب، ستنقصكم ساعة للتردد ما بين درب
ودرب، سينقصكم بوربيدوسُ يوماً وأشعار كنعان والبابليين
تنقصكم
أغاني سليمان عن شولميتَ، سينقصكم سوسن للحنين
ستنقصكمْ، أيها البيض ذكرى، تروّض خيل الجنون
وقلبٌ يحك الصخورَ لتصقلَه في نداء الكمنجات... ينقصكُمْ
وتنقصكم حيرة للمسدس: إن كان لا بد من قتلنا
فلا تقتلوا الكائنات التي صادقتنا، ولا تقتلوا أمسنا
ستنقصكم هدنة مع أشباحنا في ليالي الشتاء العقيمة
وشمس أقلّ اشتعالاً، وبدر أقل اكتمالاً، لتبدو الجريمة
أقلّ احتفالاً على شاشة السينما، فخذوا وقتكمْ
لكي تقتلوا الله.../

- 4 -

. . . نعرف ماذا يخبئ هذا الغموض البليغ لنا
سماءٌ تدلّت على ملحنا تسلمُ الروح. صفصافةٌ
تسير على قدم الريح، وحش يؤسس مملكةً في
ثقوب الفضاء الجريح. . . وبحرٌ يملّح أخشابَ أبوابنا،
ولم تكن الأرض أثقل قبل الخليقة، لكن شيئاً
كهذا عرفناه قبل الزمان. . . ستروي الرياحُ لنا
بدايتنا والنهاية، لكننا ننزف اليومَ حاضرنا
وندفن أيامنا في رماد الأساطير، ليست أثينا لكمْ،
ونعرف أيامكم من دخان المكان، وليستْ أثينا لكمْ،
ونعرف ما هيأ المعدن - السيد اليوم من أجلنا
ومن أجل آلهة لم تدافعْ عن الملح في خبزنا
ونعرف أن الحقيقة أقوى من الحق، نعرف أن الزمان
تغيّر، منذ تغيّر نوع السلاح. فمن سوف يرفع أصواتنا
إلى مطر يابس في الغيوم؟ ومن يغسل الضوء من بعدنا
ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا؟ من سيحفظ عاداتنا
من الصخب المعدنيّ؟ «نبشركم بالحضارة» قال الغريبُ وقال:
أنا سيد الوقت، جئتُ لكي أرث الأرضَ منكمْ،
فمروا أمامي، لأحصيكم جثة جثة فوق سطح البحيرة
«أبشركم بالحضارة» قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا
ليبقى لي الرب وحدي، فإن هنوداً يموتون خيرٌ
لسيدنا في العلى من هنود يعيشون، والرب أبيض
وأبيض هذا النهارُ: لكم عالم ولنا عالم. . .
يقول الغريب كلاماً غريباً، ويحفر في الأرض بئراً
ليدفن فيها السماء. يقول الغريب كلاماً غريباً
ويصطاد أطفالنا. والفراش. بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟

بورد من الزنك أجمل من وردنا؟ فليكن ما تشاء
ولكن، أتعلمُ أن الغزالة لا تأكل العشب إن مسه دمنا؟
أتعلم أن الجواميس إخوتنا والنباتات إخوتنا يا غريب؟
فلا تحفر الأرض أكثر، لا تجرح السلحفاة التي
تنام على ظهرها الأرض، جدتنا الأرض، أشجارنا شعرها
وزينتها زهرها «هذه الأرض لا موت فيها» فلا
تغيّر هشاشة تكوينها! لا تكسر مرايا بساتينها
ولا تُجفل الأرضَ، لا توجع الأرض. أنهارُنا خصرها
وأحفادنا نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها...
سنذهب، عما قليل، خذوا دمنا واتركوها
كما هي،
أجملَ ما كتب الله فوق المياه،
لَهُ... ولنا
سنسمع أصواتَ أسلافنا في الرياح، ونصغي
إلى نبضهم في براعم أشجارنا. هذه الأرض جدتنا
مقدسة كلها، حجراً حجراً، هذه الأرض كوخٌ
لآلهة سكنت معنا، نجمةً نجمةً، وأضاءت لنا
ليالي الصلاة... مشينا حفاةً لنلمس روح الحصى
وسرنا عراة لتلبسنا الروحُ، روحُ الهواء، نساء
يُعدْن إلينا هبات الطبيعة ـ تاريخنا كان تاريخها. كان للوقت
وقتٌ لنولد فيها، ونرجع منها إليها: نعيد إلى الأرض أرواحَها
رويداً رويداً، ونحفظ ذكرى أحبتنا في الجرار
مع الملح والزيت، كما نعلّق أسماءهم بطيور الجداول
وكنا الأوائل، لا سقف بين السماء وزرقة أبوابنا
ولا خيل تأكل أعشاب غزلاننا في الحقول، ولا غرباء
يمرون في ليل زوجاتنا، فاتركوا الناي للريح تبكي
على شعب هذا المكان الجريح... ولا تبكي عليكم غدا،

وتبكي عليكم... غدا!

- 5 -

ونحن نودع نيراننا، لا نردّ التحية... لا تكتبوا
علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد، ولا تطلبوا
معاهدة للسلام من الميتين، فلم يبق منهم أحدٌ
يبشركم بالسلام مع النفس والآخرين، وكنا هنا
نعمّر أكثر، لولا بنادق انجلترا والنبيذ الفرنسي والانفلونزا
وكنا نعيش كما ينبغي أن نعيش برفقة شعبِ الغزال.
ونحفظ تاريخنا الشفهيّ، وكنا نبشركم بالبراءة والأقحوان
لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم أمسكم ولنا أمسنا، والزمان
هو النهر حين نحدّق في النهر يغرورق الوقت فينا..
ألا تحفظون قليلاً من الشعر كي توقفوا المذبحةْ؟
ألم تولدوا من نساءٍ؟ ألم ترضعوا مثلنا
حليب الحنين إلى أمهاتٍ؟ ألم ترتدوا مثلنا أجنحةْ
لتلتحقوا بالسُّنونو. وكنا نبشركم بالربيع، فلا تشهروا الأسلحة!
وفي وسعنا أن نتبادل بعض الهدايا وبعض الغناء
هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هنا شجر الكستناء
يخبئ أرواح شعبي. سيرجع شعبي هواءً وضوءاً وماء،
خذوا أرض أمي بالسيف، لكنني لن أوقّع باسمي
على بيع شبر من الشوك حول حقول الذرة
وأعرف أني أودّع آخر شمسٍ، والتفّ باسمي
وأسقط في النهر، أعرفُ أنّي أعود إلى قلب أمي
لتدخل، يا سيد البيض، عصرَكَ... فارفع على جثتي
تماثيل حرية لا ترد التحية، واحفر صليب الحديد
على ظلّي الحجري، سأصعد عما قليل أعالي النشيد،
نشيد انتحار الجماعات حين تشيّع تاريخها للبعيد،

وأطلق فيها عصافير أصواتنا : ههنا انتصر الغرباء
على الملح، واختلط البحر في الغيم، وانتصر الغرباء
على قشرة القمح فينا، ومدوا الأنابيبَ للبرق والكهرباء
هنا انتحر الصقرُ غمّاً، هنا انتصر الغرباء
علينا. ولم يبق شيء لنا في الزمان الجديد
هنا تتبخّر أجسادُنا، غيمةً غيمةً، في الفضاء
هنا تتلألأ أرواحنا، نجمةً نجمةً، في فضاء النشيد

- 6 -

سيمضي زمانٌ طويلٌ ليصبح حاضرُنا ماضياً مثلَنا
سنمضي إلى حتفنا، أولاً، سندافع عن شجر نرتديه
وعن جرس الليل، عن قمر، فوق ألواحنا نشتهيه
وعن طيش غزلاننا سندافعُ، عن طين فخّارنا سندافع
وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة. عما قليل
تقيمون عالمكمْ فوق عالمنا : من مقابرنا تفتحون الطريق
إلى القمر الإصطناعيّ. هذا زمان الصناعات. هذا
زمان المعادن، من قطعة الفحم تبزغ شمبانيا الأقوياءْ...
هنالك موتى ومستوطناتٌ، وموتى وبولدوزراتٌ، وموتى
ومستشفياتٌ، وموتى وشاشاتُ رادار ترصد موتى
يموتون أكثر من مرّة في الحياة، وترصد موتى
يعيشون بعد الممات، وموتي يُربُّون وحش الحضارات موتا،
وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات...
إلى أين يا سيد البيض، تأخذ شعبي، ... وشعبك؟
إلى أي هاوية يأخذَ الأرضَ هذا الرّوبوتُ المدجج بالطائرات
وحاملة الطائرات، إلى أي هاوية رحبة تصعدون؟
لكم ما تشاؤون: روما الجديدة، اسبارْطةُ التكنولوجيا
و

أيديولوجيا الجنون،
ونحنُ سنهرب من زمن لم نُهيءُ له، بعدُ، هاجسَنا
سنمضي إلى وطن الطير سرباً من البشر السابقين
نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم
نطلّ على أرضنا، من كلام النجوم، نطلّ على أرضنا
من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهشّ من
زهرة القبر، من ورق الحَوْر، من كل شيء
يحاصرُكم، أيها البيضُ، موتى يموتون، موتى
يعيشون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسرّ،
فلتمهلوا الأرض حتى تقول الحقيقة، كل الحقيقة،
عنكم
وعنا...
وعنا
وعنكم!

- 7 -

هنالك موتى ينامون في غرف سوف تبنونها
هنالك موتى يزورون ماضيَهُمْ في المكان الذي تهدمون
هنالك موتى يمرون فوق الجسور التي سوف تبنونها
هنالك موتى يضيئون ليل الفراشات، موتى
يجيئون فجراً لكي يشربوا شايهمْ معكم، هادئين
كما تركتهم بنادقُكُمْ، فاتركوا يا ضيوف المكان
مقاعدَ خاليةً للمضيفين... كي يقرؤوا
عليكمْ شروط السلام مع... الميتين!

«السديم» لأدونيس[1]

[مأساة في ثلاثة أدوار]

إلى مجانين العالم

(تعبّر هذه المأساة عن مرحلة نفسية عشتها. حين كتبتها كنت أجلس، فعلاً، في غرفة صغيرة مع ثلاثة مجانين، وكنت أشعر أن العالم يبدو لي من خلالهم).

الأشخاص: المجنون الأول، المجنون الثاني، المجنون الثالث

الدور الأول

[المكان غرفة صغيرة، جدرانها تراب مدهون بالأصفر والأزرق، سقفها أشبه ببيت عنكبوت، خيوطه من الخشب، فيها أربع طاقات، ثلاثة منها مغلقة - والأصح مسدودة - تكسوها حصرٌ التصقت بصحنها، نتنة ترشح بالموت، يقبع في إحدى زواياها ثلاثة أشخاص: رأس الأول محلوق يلمع كالزيت، شبه عار يلبس قميصاً بنصفي كم، فتح على صدره فتحة دائرية واسعة، في يديه خِرَقٌ أخرى، يعانيها ويتفحصها ويقول إنه يصطاد منها «ذئب النوم»، ويعني القمل.

يتكئ الثاني إلى الجدار، يلتحف بغطاء أسود ممزق، على رأسه شملة معقودة حول عنقه. مثبتة بحزام أحمر عُقد عقدة ذات شعبتين، تسترسل فوق جبهته وتلطم حاجبيه وجفونه أحياناً.

ويحضن الثالث مِزْقة جريدة علق بها شيء من السكر يلحسها بحركة من لسانه، معتوهة، له لحية طويلة يختلط فيها البياض والسواد بشكل يبدو أخاذاً.

الثلاثة غارقون في حديث مبهم يبدو أنه لا ينتهي، رغم أنه ليس في ملامحهم ما يدل على أنهم فعلاً غارقون في مثل هذا الحديث. كانوا أشبه بجزيرة منعزلة بين الأشخاص الآخرين في الغرفة الصغيرة التي تتموج بهم].

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ج 1، ص 189 - 200.

المجنون الأول: في داخلي تتكوّنُ
أشياء هذا العالم
وبأضلعي تتلوّنُ
وبخاتمي:
هي كالمآسي، بالخديعة والضلال تُهوَّنُ.

المجنون الثاني: (دون أن يبدو أنه يشارك الأول في حديثه)
ماذا؟ أليس عن القدَرْ
نسَخَ البشَرْ
سِفْرَ الوقائع والمصير
وتفكّروا
وتبصّروا:
فهُنا الحقيقةُ كالنُّفاضة لوّثت طرف الحصير
وهنا الضّحى يتحلْزَنُ
فوضى: صياحٌ لا يُرى وألوهةٌ تتوثّنُ.

المجنون الثالث: (بلهجة صوفية وكأنه أدرك ما قيل)
يا شمسُ أسُّكِ حائلُ:
يا أرضُ أسُّكِ مائلُ:
للصخر أرداف تُهَزُّ وللتراب جدائل.

المجنون الأول: (بسرعة) ماذا تقولُ؟

المجنون الثالث: حبلت بقاتلها العقولُ.

[تخيِّم فترة من الصمت الغبيّ يعكّر هدوءها المجنون الثاني، وهو يلكز المجنون الثالث قائلاً]

المجنون الثاني: حَدّقْ، جدارُ الغرفة السوداء

المجنون الثالث: (ببلاهة) ماذا؟

المجنون الثاني: ينطقُ

في مقلتيه زئبقُ

يتلو صحائف قلبه ويعيدها ويمزّقُ

حدّق، أراه يُحَدّق.

المجنون الثالث: (يلتفت فتقع عينه على ثقب في الجدار)

ذاك ثقبُ

عبره تنشب حربُ.

المجنون الأول: (وهو يلتفت إلى الجدار ويحدّق فيه)

تلك فُتْحه

عندها خبَّأ ليل العُمر صبْحَه.

والزوايا

هي للموت مرايا.

المجنون الثاني: (ببرودة) للجدارِ

عنقٌ لفّ بغارِ

وشرارِ

سطحهُ كأسٌ وخمرٌ وثناياه جواري.

(يلتفت إلى المجنون الصامت ويتابع)

لبس الحائط خُفّهْ

مَدّ كفّه

وعلى العالم سلَّمْ.

(يتابع مقهقهاً)

يا... تكلَّمْ.

الدور الثاني

(المكان ذاته. المجنون الأول يجلس القرفصاء. يده اليسرى تلعب فوق ركبتيه. عيناه ضائعتان. يده اليمنى تحكّ تارة صدره وتارة رأسه. يجلس الثاني ويده اليمنى تسند ذقنه، واليسرى لا مكان ثابت لها. أما الثالث فعيناه إلى الأرض].

المجنون الثالث: (يسمع وقع أقدام) ما الناسُ، ما سوانا؟

المجنون الأول: (بلهفة) دودٌ على خطانا
ومنخرا ذبابَهْ،
ملساءَ كالسّحابهْ.

المجنون الثالث: (بسرعة) وحُفَرٌ مليئهْ
بالقَيْءِ والخطيئهْ.

الدور الثالث

[المجانين الثلاثة يتضاحكون ويتهامسون بحركة لا تفتر. قام الأول وخطا بضع خطوات، ثم عاد وجلس. وتمدد الثاني وهو يتثاءب. ثم رجع إلى وضعه الأول. والثالث يفرك يديه].

المجنون الثالث: (مشيراً إلى تزاويق على الجدار)
في مدى هذي الحديقهْ
ألفُ بحرٍ وحريقهْ.

المجنون الأول: (بشيء من الحدة) لم تقل أنت الحقيقهْ
هذه خيطان سحرٍ قُزَحيّاتٌ رقيقهْ
صاغت السلّم طيرا
وبياضَ الكلس ديرا.

المجنون الثاني: (متطلعاً من الطاقة المفتوحة، مشيراً إلى ما يبدو منها، من الفضاء)
أيّ شيء هو هذا

ولماذا؟

المجنون الثالث: (بتعقل الشيخوخة)

هو بحرٌ من هواءٍ صيغ للشمس مَلاذا،

وهو للعميان مرسمْ

ولِجُرحِ الموت بلسَمْ

المجنون الأول: والطّيورُ

أُكَرٌ فيه تدورُ.

المجنون الثالث: (يُفَاجأ بفراشة تدخل من الطاقة، فيصيح)

ها فراشَهْ،

بجناحيها كَسا الأفق فراشَهْ.

المجنون الأول: (يظن أن الفراشة سنونو، فيصيح وكأنه لم يسمع ما قاله المجنون الثالث).

ها، سنونو

آه لو أنيَ كالطير أكونُ

آهِ، لو أني حمامه

أو غمامَه.

[يصمت الثلاثة فترة قصيرة ثم يفاجئهم المجنون الثالث قائلاً وهو يشير إلى جملة الأشياء، حواليهم].

المجنون الثالث: هذه الأشياء سوداء غريبهْ

المجنون الثاني: (بلهجة مكتشفة)

هي لم تكتب على لوح الخرافات العجيبه

لم تُبيّنْ.

المجنون الثالث: هي في الخلق سديمٌ بعده لم يَتعيَّنْ.

(يصمت ثم يتابع، وكأنه يضرب أمثلة)

ألرّوابي
صلواتٌ وخوابي.
والجدارُ
قفصٌ يبكي ونارُ.

المجنون الأول: (مقلداً لهجة المجنون الثالث)
والحَصاةُ
شهدُ نحلٍ لا يُسمّى
قطّرت منه الحياةُ
هي في النشأة أفعى
وهي في الرجعى صلاة.
والمآذنْ.

المجنون الثالث: (مقاطعاً) هي للصّوت مخازنْ.
(يصمت، ثم يتابع بلهجة الحكيم)
كلّ عُرْفٍ.
محض إشكالٍ وخُلفٍ.

المجنون الثاني: (بلهجة الحكيم أيضاً) والعالم اختلاطُ
وحجرٌ يخاطُ
وموجة تهندَسُ
وهو، أوانَ يُدرَسْ
كتابةٌ منبهمه
تُزري بكلّ ترجمه

المجنون الأول: (بشيء من العبوس)
من محالِ الكون أن تمحو
في الكون الخطيئه

فهي للخلق بناءُ

ورداءُ

وهي بالحقّ مليئَه.

المجنون الثالث: (بفرح ممزوج بالحزن)

ومن الباطل أن تُقْصَى عن الباطل أرضُ

فهو في العالم فَرْضُ.

المجنون الثاني: (بنبرة موافقة)

نظّفِ الأرضَ من الشرِّ، فلن تلمحَ خيرا

واحذفِ الأفقَ يصرْ كلّ دبيبٍ فيه طيرا.

المجنون الأول: (بابتسامة خفيفة)

لتكونا

لتصير الجوهرَ العالي على كلِّ حياةٍ

ومماتٍ،

عذْ سكونا

صِرْ تُرابا

أو كِتابا.

(تمر فترة صمت، يضحك المجنون الثالث فجاءة وهو يقول)

المجنون الثالث: ألَقُ النّهار وسادةٌ

وبداية الليل امرأهْ

والموتُ أولُ شاعرٍ

تخذ النّهايةَ مبدأه.

[تسيطر على الثلاثة بالعدوى، أو بغيرها، نوبة كبيرة من الضحك، فيرقصون ويغنون]

ليس في العالم إمكانٌ للغزِ
أو لرمزٍ
فلقد يختبئ العالم في كسْرةِ خُبزٍ.

ثبت المصادر والمراجع

1 ـ إبراهيم (د. زكريا): فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت).

2 ـ إبراهيم (عبد الله): المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1990 م.

3 ـ إبراهيم (عبد الله) وآخرون: معرفة الآخر ـ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1990 م.

4 ـ إبن عربي (محي الدين): فصوص الحكم، جمع أبو العلا عفيفي، منشورات مكتبة دار الثقافة، نينوى العراق، ط 2، 1989 م.

5 ـ أبو ديب (د. كمال):

ـ في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987 م.

ـ الحداثة، السلطة، النص، فصول، م 4، ع 3، ابريل/ مايو/ يونيه 1984م.

ـ أنهاج التصوّر والتشكيل في العمل الأدبي، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي بجدة، م الأول، 1990 م.

6 ـ أبو ريّان (د. محمد علي): أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1987 م.

7 ـ أدونيس (علي أحمد سعيد):

ـ أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد (1ـ 2)، دار العودة بيروت، ط 5، 1988 م.
ـ كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985 م.
ـ احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1988م.
ـ أبجدية ثانية (شعر)، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1994 م.
ـ الثابت والمتحول، 3 مجلدات، دار الفكر بيروت، ط 5، 1986م.
ـ مقدمة للشعر العربي، ط 4، 1983 م.
ـ كلام البدايات، دار الآداب، ط 1، 1989 م.
ـ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983 م.
ـ فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980 م.
ـ سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985 م.
ـ الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985 م.
ـ النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1983 م.
ـ الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1992 م.
ـ النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، (د.ت).
ـ ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م.

8 ـ إسماعيل (د. عز الدين):
ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة بيروت، (د.ت).
ـ الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 م.
ـ التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 4، 1981 م.
ـ الفن والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).
ـ جماليات الالتفات، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مرجع سبق ذكره.

9 ـ إليوت (ت.س):

ـ فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة: د. يوسف نور عوض، دار القلم بيروت، ط 1، 1982 م.

ـ في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان دمشق، ط 1، 1991 م.

ـ الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات مكتبة التحرير بغداد، ط 2، 1986 م.

ـ ديوان القطط، ترجمة: صبري الحافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986 م.

10 ـ إلياد (مرسيا): رمزية الطقس والأسطورة، المُقدّس والدنيوي، ترجمة: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر دمشق، ط 1، 1987 م.

11 ـ بارت (رولان):

ـ الدَّرجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة بيروت، ط 2، 1982 م.

ـ مبادئ في علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية سورية، ط 2، 1987 م.

12 ـ باروت (محمد جمال):

ـ تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر، الحداثة (1) قضايا وشهادات 2، صيف 1990م.

ـ الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1981م.

13 ـ باشلار (غاستون): فلسفة الرفض، ترجمة: د. خليل أحمد خليل، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1985 م.

14 ـ البحراوي (د. سيد): في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل...، دار الفكر الجديد، بيروت لبنان، 1988 م.

15 ـ بدر (د. عبد المحسن طه):

ـ الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، ط 2، 1985م.

16 ـ بدوي (د. عبد الرحمن):

ـ دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1980 م.

ـ خريف الفكر اليوناني، دار القلم بيروت/ وكالة المطبوعات الكويت، ط 5، 1979 م.

17 ـ برديائف (نيكولاس): العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، المنشورات الجامعية، طرابلس لبنان، 1985 م.

18 ـ برادبري (مالكم) وماكفارين (جيمس):

ـ الحداثة، الجزء الثاني، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1990م.

ـ الحداثة، دار المأمون، بغداد، 1987 م.

19 ـ البطل (د. علي عبد المعطي): الرمز الأسطوري في شعر السياب، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط 1، 1982م.

20 ـ بن ذُريل (عدنان): الفكر الوجودي عبر مصطلحه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985 م.

21 ـ بنسعيد (سعيد): الأيديولوجيا والحداثة قراءات في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1987 م.

22 ـ بنيس (محمد):

ـ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979م.

ـ حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان / الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1988م.

23 ـ بورديو (بيير): الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال المغرب، ط 2، 1990 م.

24 ـ بوشنسكي (إ. م.): الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة: د. عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة الكويت، عدد 165، أيلول 1992 م.

25 ـ بيرنار (سوزان): قصيدة النثر، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، دار

المأمون بغداد، 1993 م.

26 ـ التريكي (فتحي) والتريكي (رشيدة): فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي بيروت، 1992 م.

27 ـ تشيتشرين (أ. ف): الأفكار والأسلوب، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، (د.ت).

28 ـ تودوروف (تزفتان) وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط 1، 1987 م.

29 ـ توفيق (سعيد محمد): ميتايزيقيا الفن عن شوبنهاور، دار التنوير بيروت، ط 1، 1983 م.

30 ـ تامر (فاضل): مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1987 م.

31 ـ الجابري(د. محمد عابد): بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1986 م.

32 ـ جبرا (إبراهيم جبرا):

ـ ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1979 م.

ـ الأديب وصناعته، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1983م.

ـ الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1979 م.

33 ـ الجرجاني (علي بن محمد بن علي): كتاب التعريفات، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط 1، 1985 م

34 ـ جفرسون (آن) وروبي (ديفيد): النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992 م.

35 ـ جيمس (ر. أ. سكوت): صناعة الأدب، ترجمة: هاشم الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1986م.

36 ـ جوليفيه (ريجيس): المذاهب الوجودية، من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار

الآداب بيروت، ط 1، 1988 م.

37 ـ جيدة (د. عبد الحميد): الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، الكتاب الأول التنظير، دار الشمال للطباعة والنشر، طرابلس لبنان، ط 1، 1988 م.

38 ـ جينيت (جيرار):

ـ الإبداع والتاريخ، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، عدد 53، خريف 1987 م.

ـ مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال المغرب، ط 2، 1986 م.

39 ـ حداد (قاسم):

ـ يمشي مخفوراً بالوعول، رياض الريس للكتب والنشر، 1982 م.

ـ القيامة، دار الكلمة للنشر بيروت، 1980 م.

40 ـ حرب (علي): لعبة المعنى، فصول «في نقد الإنسان»، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991 م.

41 ـ حكيم (راضي): فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1986م.

42 ـ الحكيم (د. سعاد): ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مجد، بيروت، ط 1، 1991 م.

43 ـ الحمداني (د. حميد):

ـ النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1990 م.

ـ بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1991م.

44 ـ الخال (يوسف):

ـ الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط 2، 1979 م.

ـ الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1978م.

45 ـ خطابي (محمد): لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز

الثقافي العربي، بيروت لبنان / الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1991م.

46 ـ خنسه (وفيق): جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق للطباعة والنشر بيروت، ط 1، 1985 م.

47 ـ خوري (إلياس):

ـ دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان، ط 3، 1986 م.

ـ الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان، ط 1، 1982 م.

48 ـ خير بك (كمال): حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، المشرق للطباعة والنشر (د.م)، ط 1، 1982م.

49 ـ دافي (ماري مادلين): معرفة الذات، ترجمة: نسيم نصر، منشورات عويدات بيروت باريس، ط 3، 1983 م.

50 ـ درويش (محمود):

ـ ديوان محمود درويش، دار العودة بيروت، ط 13، 1989 م.

ـ مديح الظل العالي، دار العودة بيروت، ط 13، 1987 م.

ـ حصار لمدائح البحر، دار العودة بيروت، ط 2، 1985 م.

ـ ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1987م.

ـ هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر بيروت، ط 2، 1986 م.

ـ أحد عشر كوكباً، دار الجديد بيروت، ط 1، 1992 م.

ـ أرى ما أريد، دار توبقال للنشر المغرب، 1990 م.

51 ـ درويش (أسيمة): مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب بيروت، ط 1، 1992 م.

52 ـ دلوز (جيل): المعرفة والسُّلطة، مدخل لقراءة فوكو، .ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي الغربي بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1987 م.

53 ـ دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط 2، 1985م.

54 ـ دوران (جيلبير):

ـ الأنتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد، ط 1، 1991م.

ـ الخيال الرمزي، ترجمة: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد، بيروت، ط 1، 1991 م.

55 ـ ديرميه (ميشال): الفن والحسّ، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداثة بيروت، ط 1، 1988 م.

56 ـ ديوي (جون): الفردية قديماً وحديثاً، ترجمة: خيري حماد، منشورات دار مكتبة خياط بيروت، 1979 م.

57 ـ راي (وليم): المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون بغداد، 1987 م.

58 ـ رزق الله (د. رالف): فرويد والرغبة، الحلم وهستريا الاقتلاب، دار الحداثة بيروت، ط 1، 1986 م.

59 ـ روبينه (اندريه): مرلو بونتي، ترجمة: جاك الأسود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1981 م.

60 ـ الزايد (د. محمد) اللحظة العدمية المتعالية ميتافيزيقا الثورة، منشورات عويدات بيروت ـ باريس، ط 1، 1982 م.

61 ـ الزنّاد (الأزهر): نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993 م.

62 ـ زيعور (د. علي): قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط 1، 1982 م.

63 ـ سارتر (جان بول):

ـ ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت، 1984 م.

ـ الوجودية مذهب إنساني، ترجمة (بدون)، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، 1983 م.

ـ معنى الوجودية، ترجمة (بدون)، دار مكتبة الحياة بيروت، (د.ت).

ـ نظرية الانفعال، ترجمة: هاشم الحسيني، دار مكتبة الحياة بيروت، (د.ت).

64 ـ ساعي (د. أحمد بسام): حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث دمشق، ط 1، 1978 م.

65 ـ سقال (ديزيره): الأرض الخراب والشعر العربي الحديث، منشورات مريم لبنان، ط 1، 1992 م.

66 ـ سعادة (أنطون) نشوءُ الأمم، دار طلاس دمشق، 1991 م.

67 ـ سعيد(د. خالدة):

ـ حركية الإبداع، دار العودة بيروت، ط 1، 1979 م.

ـ الملامح الفكرية للحداثة، فصول، م 4، ع 3، ابريل/ مايو/ يونيه 1984 م.

68 ـ سكفوزنيكوف (ف.ل.): الشعر الغنائي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام بغداد، 1986م.

69 ـ سلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط 1، 1991 م.

70 ـ سويف (د. مصطفى): الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف مصر، ط 4، 1981 م.

71 ـ سيرنج (فيليب): الرّموز في الفن ـ الأديان ـ الحية، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط 1، 1992 م.

72 ـ شاكر السياب (بدر): ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت، 1989م.

73 ـ شاهين (سمير الحاج):

ـ لحظة الأبدية، دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1980 م.

ـ رامبو، سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1977 م.

74 ـ شبتولين (أ.): مقولات الجدلية وقوانينها، ترجمة: د. فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر بيروت، ط 1، 1986 م.

75 ـ الشرع (د. علي): بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1987 م.
76 ـ شكري (غالي): شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف بمصر، 1968م.
77 ـ صفدي (مطاع):
ـ نقد العقل الغربي، الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي بيروت، 1990 م.
ـ الحداثة/ ما بعد الحداثة، الفكر العربي المعاصر، ع 54، 55، صادرة عن مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس.
78 ـ صمود (د. حمادي) والطاهر (علي جواد): الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1986 م.
79 ـ صالح (هاشم): الخطاب الفلسفي للحداثة، الكرمل، ع 3، 1992 م.
80 ـ عباس (د. إحسان):
ـ إتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة الكويت، عدد 2، فبراير شباط 1978 م.
ـ فن الشعر، دار الشروق، عمّان الأردن، ط 4، 1987 م.
ـ بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة بيروت، ط 4، 1978 م.
81 ـ عبد المطلب (د. محمد):
ـ البلاغة والأسلوبية (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 م.
ـ ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، فصول، م 8، ع 3، 4، ديسمبر 1989م.
ـ تجليات الحداثة في التراث العربي، فصول، م 4، ع 3، ابريل/ مايو/ يونيه 1984 م.
82 ـ عبد الصبور (صلاح): ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، 1986 م.
83 ـ العبد (د. محمد): اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة، ط 1، 1989 م.

84 ـ عبود (حنّا): القصيدة والجسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1988 م.

85 ـ العظمة (نذير): المعراج والرمز الصوفي، دار الباحث بيروت، ط 1، 1982 م.

86 ـ العلاق (د. علي جعفر): في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1990 م.

87 ـ علي (د. فاضل عبد الواحد): عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط 2، 1986 م.

88 ـ عصفور (جابر):

ـ أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، فصول 4، 1981 م.

ـ معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول م 4، ع 4، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1984 م.

89 ـ علي (عبد الرضا): الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي بيروت، ط 2، 1984 م.

90 ـ عياد (د. شكري محمد):

ـ دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية القاهرة، 1987م.

ـ الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 م.

ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 177، سبتمبر 1993 م.

ـ بين الفلسفة والنقد، القاهرة، 1990 م.

91 ـ العيد (يمنى):

ـ في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة بيروت، ط 2، 1984 م.

ـ تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، ط 1، 1990 م.

ـ في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987 م.

92 ـ الغانمي (سعيد): أقنعة النّص، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1991م.

93 ـ غاتشف (غيورغي): الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيّوف، سلسلة عالم المعرفة الكويت، عدد 146، فبراير 1990 م.

94 ـ الغذامي (د. عبد الله محمد):

ـ الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب بيروت، ط 1، 1991 م.

ـ تشريح النص، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1987 م.

95 ـ فاضل (جهاد): قضايا الشعر الحديث، دار الشروق بيروت، ط 1، 1984م.

96 ـ فاولي (والاس): عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981 م.

97 ـ فِرّاي (نور ثروب): الماهية والخرافة، دراسة في الميثولوجيا الشعرية، ترجمة: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992 م.

98 ـ فرويد (سيغموند):

ـ مختصر التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 2، 1986م.

ـ الأنا والهذا، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1983 م.

ـ الأنا وإواليّات الدّفاع، ترجمة: د. باسمة المنلا، دار قابس بيروت، ط 1، 1987 م.

ـ الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 3، 1986 م.

99 ـ فروم (اريك): اللغة المنسية، ترجمة: حسن قبيس، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1992 م.

100 ـ فضل (د. صلاح):

ـ شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة، ط 1، 1990م.

ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت، أغسطس 1992 م.

101 ـ فوكو (ميشيل):

ـ الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي بيروت، 1990 م.

- نظام الخطاب، ترجمة: د. محمد سبيلا، دار التنوير بيروت، ط 1، 1984 م.

102 ـ فيشر (إرنست): ضرورة الفن، ترجمة: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، (د.ت).

103 ـ كاربانتييه (ريمون): معرفة الغير، ترجمة: نسيم نصر، منشورات عويدات بيروت/ باريس، ط 3، 1984 م.

104 ـ كامو (البير): الإنسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، منشورات عويدات بيروت/ باريس، ط 3، 1983 م.

105 ـ كامل (فؤاد): الفرد في فلسفة شوبنهور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991 م.

106 ـ كوركينيان (م.س): موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1986 م.

107 ـ كودويل (كريستوفر): الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الفارابي بيروت، ط 1، 1982 م.

108 ـ كوفمان (سارة): طفولة الفن، تفسير علم الجمال الفرويدي، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثقافة دمشق، 1989 م.

109 ـ كروكشانك (جون): البير كامي وأدب التمرد، ترجمة: جلال العشري، الوطن العربي للنشر (د.ت).

110 ـ كوداك (جاكوب): اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون بغداد، 1989 م.

111 ـ الكيلاني (مصطفى): وجود النص الأدبي ـ نص الوجود، الفكر العربي المعاصر، ع 54، 55، صادرة عن مركز الإنماء القومي بيروت.

112 ـ لؤلؤة (د. عبد الواحد): البحث عن معنى دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 2، 1983 م.

113 ـ لوفيفر (هنري): ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد بيروت، ط 1، 1983 م.

114 ـ اللعبي (عبد اللطيف): الرهان الثقافي، دار التنوير بيروت، ط 1، 1985م.

115 ـ لنتقلت (جيب): محافل النص السردي الأدبي، الفكر العربي المعاصر، ع 54، 55، صادرة عن مركز الإنماء القومي بيروت.

116 ـ ليفنس (مايكل هـ.): أصول الحداثة، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1992 م.

117 ـ الماكري (محمد): الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1991 م.

118 ـ ماكوري (جون): الوجودية، ترجمة: عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، 1986 م.

119 ـ ماكوين (جون): الترميز موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون بغداد، 1990 م.

120 ـ مبارك (د. حنون): دروس في السيميائيات، دار توبقال المغرب، ط 1، 1987 م.

121 ـ مجموعة من الكتاب العرب: الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما 1961 م، منشورات أضواء، (د.ت).

122 ـ مجموعة من المؤلفين: الفلسفة، تحدياتها ـ منها وإليها، منشورات الجامعة التونسية، 1989 م.

123 ـ مجموعة من المؤلفين: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر بيروت، 1960 م.

124 ـ مجموعة من المؤلفين: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، ط 1، 1993 م.

125 ـ مجمع اللغة العربية بجمهورية مصر العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983 م.

126 ـ محفوظ (عصام): السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1987 م.

127 ـ محمد (د. علي عبد المعطي): مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1984 م.

128 ـ محمود (د. زكي نجيب): المعقول واللامعقول، دار الشروق القاهرة/ بيروت، ط 4، 1987 م.

129 ـ مخيمر (د. صلاح): نظرية الجشطلت وعلم النفس الاجتماعي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (د.ت).

130 ـ المديني (د. أحمد): في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1989 م.

131 ـ المربد (مهرجان المربد الشعري التاسع):

ـ محاور جلسات الحلقة الدراسية: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المحور الرابع، اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر، إعداد عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1989 م.

ـ محاور جلسات الحلقة الدراسية: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المحور الثاني/ المحور الثالث، حاضر القصيدة العربية. . . إعداد عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1989 م.

132 ـ المسدّي (د. عبد السلام):

ـ النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1983 م.

ـ التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1981 م.

133 ـ مسنار (بيار): كيركيغارد، ترجمة: د. عادل العوّا، منشورات عويدات بيروت/ باريس، ط 1، 1983 م.

134 ـ مفتاح (د. محمد): دينامية النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، ط 1، 1987 م.

135 ـ المقالح (د. عبد العزيز):

ـ ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة بيروت، ط 1، 1977 م.

ـ الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة بيروت، ط 1، 1981م.

ـ الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، دار العودة بيروت، ط 1، 1978م.

ـ أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب بيروت، ط 1، 1986 م.

ـ المقاطع الأولى من مرثية رجل صادق، كلمات، ع 8، 1987 م، البحرين.

- الأصوات الثلاثة، مواقف، ع 57، 1989 م.

- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة بيروت، ط 1، 1981 م.

136 - مكليش (أرشيبالد): الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، 1963 م.

137 - مكاوي (عبد الغفار): كن نفسك، قراءة في نصوص نيتشه النفسية، عالم الفكر، م 16، ع 4، يناير/ فبراير/ مارس 1986 م، صادرة عن وزارة الإعلام في الكويت.

138 - منصور (محمد منير): الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة دمشق، 1987 م.

139 - مهدي (سامي): أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1988 م.

140 - مهدي (تامر): من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1990 م.

141 - ميرهوف (هانز): الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد مرزوق، مؤسسة سجل العرب القاهرة، 1972 م.

142 - ميرلو بونتي (موديس): المرئي واللامرئي، ترجمة: د. سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1979 م.

143 - ميد (هنتر): الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 7، 1986 م.

144 - ميويك (د. سي): المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة بغداد، 1982 م.

145 - ناصف (مصطفى)، وآخرون: النصّ المفتوح قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، دار الآداب بيروت، ط 1، 1991 م.

146 - نادو (موريس): تاريخ السريالية، ترجمة: نتيجة الخلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992 م.

147 - نصر (د. عاطف جودة):

- الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط 3، 1983 م.

ـ الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1984م.

148 ـ نورس (كريستوفر): التفكيكية النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار اللاذقية سورية، ط 1، 1992 م.

149 ـ نيكوف (ف. د. سكفوز): إضاءة تاريخية على قضايا الشكل: الشعر الغنائي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1986 م.

150 ـ وارين (اوستن) وويليك (رينيه): نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972 م.

151 ـ ولسُن (كولن):

ـ المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، دار الآداب بيروت، ط 5، 1981 م.

ـ فكرة الزمان عبر التاريخ، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 159، مارس 1992 م.

ـ ما بعد اللامنتمي، ترجمة: يوسف شرورو وعمر يحق، دار الآداب بيروت، ط 6، 1987 م.

152 ـ ولسون (إدموند): قلعة اكسل دراسة في الأدب الإبداعي، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 3، 1982م.

153 ـ وعزيز (د. الطاهر): المناهج الفلسفية، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1990 م.

154 ـ هونج (ج. ب) وآخرون: الجماعة السلطة والاتصال، ترجمة: د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر مجد، بيروت، ط 1، 1991م.

155 ـ هيدجر (مارتن):

ـ نداء الحقيقة، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة القاهرة، 1977م.

ـ ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1974 م.

ـ إنشاد المنادي، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي بيروت، ط 1، 1994 م.

ـ مبدأ العلة، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد، بيروت، ط 1، 1991 م.

156 ـ هلال (د. محمد غنيمي): الرومانتيكية، داز العودة بيروت، 1986 م.

157 ـ هيغل: فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1981 م.

158 ـ يقطين (سعيد):

ـ تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط 1، 1989م.

ـ انفتاح النص الروائي ـ النص ـ السياق، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان/ الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1989 م.

159 ـ ياكبسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، 1988 م.

160 ـ الكتاب المقدس «كتب العهد القديم والعهد الجديد»، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

فهرست

الباب الثالث: التجربة بين الدرامية والغنائية

الباب الرابع: التجربة بين الانفتاح والانغلاق

1999 /1 /625



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع